





ANTOLOGIA DO FUTURISMO ITALIANO

MANIFESTOS E POEMAS

vega | provisórios & definitivos

ANTOLOGIA
DO FUTURISMO ITALIANO

MANIFESTOS E POEMAS

EDITORIAL
vega

Título: *Antologia do Futurismo Italiano — Manifestos e Poemas*
Organização, Tradução, Introdução e Notas de *José Mendes Ferreira*

Colecção: *Provisórios & Definitivos*

Capa: *Estúdios Vega*

P & D *esforça-se sobretudo por estimular a descoberta de vozes caladas, caladas pela distância como pela proximidade menosprezada ou incómoda, pela dominação cultural como pelo imperialismo linguístico.*

Divisão cultural, imperialismo linguístico: a tradução, palavra em trânsito por excelência, merece aqui uma última palavra. Ela é justamente, para **P & D**, *uma operação fundamental de descompartimentação, de confronto e contacto culturais. Contra o preconceito do traduttore traditore,* **P & D** *aposta ao contrário na* tradução *(trans-ducere: transportar) como trabalho de produção de* novo *sentido, investindo as distâncias culturais e linguísticas, não como barreiras, antes como* diferença *preciosa que nos tira dos aquários mornos ou das torres de marfim da auto-suficiência.*

ADVERTÊNCIA

Setenta anos depois da publicação do primeiro manifesto futurista e sessenta e cinco após a carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, onde se fala na tentativa de Santa Rita-Pintor de publicar uma tradução portuguesa dos manifestos futuristas italianos, esses manifestos aparecem. Não que entretanto não se tenham dado a conhecer excertos deles em diversas ocasiões, mas uma colecção de manifestos apresentados integralmente nunca até hoje foi dada à estampa, pelo menos que a conheçamos. Por isso, aqui vai a nossa selecção. Como se pode ver pela cronologia que juntamos, faltam alguns manifestos. Se os não vertemos e incluimos foi sobretudo porque o nosso critério assentava na necessidade de num espaço não exclusivamente amplo colocarmos o maior número possível de textos representativos — seguidos de uma antologia poética — e esses, estão de facto presentes neste livro. O que falta não é certamente essencial, além de que pela repetição sistemática de certas afirmações já nestes contidas a sua inclusão os poderia tornar cansativos e desmotivadores.

CRONOLOGIA BREVE DE MARINETTI E DO MOVIMENTO FUTURISTA EM ITÁLIA

1876 — F. T. Marinetti nasce em Alexandria no dia 22 de Dezembro.

1888 — Entra no colégio francês Saint François Xavier, dirigido por padres jesuítas, onde inicia os seus contactos com a língua e a cultura francesas.

1892 — Expulso do colégio, ao que parece por lá ter introduzido alguns romances de Zola.

1893 — Vai para Paris para conseguir o *baccalauréat en lettres*. A família transfere-se entretanto para Milão.

1895 — Marinetti segue o curso de Direito da Universidade de Pavia.

1898 — Publica *Les Vieux Marins*, poema em versos livres com que virá a ganhar um concurso nos famosos «samedis populaires» em Paris, dirigidos por Gustave Kahn e Catulle Mendès. Sarah Bernhardt declamará os poemas vencedores.

1900-1 — Colaboração nas revistas *La Vogue, La Plume* e *La Rose Blanche.*

1902 — Publica *La Conquête des Étoiles*. Trava conhecimento com Paolo Buzzi.

1905 — Funda a revista *Poesia* com Sam Benelli e Vitaliano Ponti. Publica *Le Roi Bombance.*

1907 — Cavacchioli publica *L'incubo velato.*

1908 — Marinetti: *La Ville Charnelle, Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste.* G. P. Lucini publica o importante *Ragion poetica e programma del verso libero.*

1909 — *Manifesto e fundação do Futurismo, Tuons le Clair de Lune, Poupées eléctriques, Mafarka le futuriste.*
Paolo Buzzi: *Aeroplano.*
Marinetti prefacia *Revolverate* de Lucini. Algumas peças de Marinetti começam a ser levadas à cena enquanto este se bate em duelo com Charles-Henry-Hirsch.

1910 — Marinetti: *Re Baldoria, Discorso Sulla Bellezza e Necessitá della Violenza.*
Palazzeschi publica *L'Incendiario,* com prefácio de Marinetti.
Começo da ligação de Marinetti, Carrà, Russolo e Boccioni. Iniciam-se os famosos serões futuristas («Serate Futuriste»), no Politeama Rossetti de Trieste, no Teatro Lírico de Milão e no Politeama Chiarella de Turim. Neste último é lido o manifesto dos pintores futuristas.
Em Julho é lançado da «Torre dell'Orologio» de Veneza o Manifesto *Contro Venezia Passadista.* O romance *Marfarka le futuriste* é considerado um atentado à moral pública.

1911 — Versão italiana de *Tuons le Clair de Lune (Uccidiamo il Chiaro di Luna).* Palazzeschi publica *Il Codice di Perelà, que com Gli Indomabili* e *Mafarka* de Marinetti, *L'Elisse e la Spirale* de Buzzi e *Sam Dunn é morto* de Corra, constitui um dos pontos altos da narrativa futurista, que se distingue da narrativa italiana tradicional pelas tendências para o anti-realismo alegórico e para o exotismo.
Govoni publica *Poesie elettriche.*
Marinetti parte para a Líbia como correspondente de guerra.

1912 — Marinetti: *Le Monoplan du Pape, La Bataille de Tripoli.*
Folgore: *Il Canto dei Motori.*
Sai a *Antologia dei poeti futuristi, o Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista* e *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, etc.*

1913 — Marinetti: *Distruzione della Sintassi, Immaginazione senza fili Parole in libertà* e o Manifesto *Il Teatro di Varietà.*
Buzzi: *Versi Liberi.*
Russolo: *L'Arte dei Rumori.*
Valentine de Saint-Point: *Manifesto Futurista da Luxúria.*
Balla: *Manifesto futurista da roupa de homem.*
Apollinaire homenageia o movimento de Marinetti com *L'Anti-Tradition futuriste* (manifesto-síntese).
Marinetti assiste ao cerco de Andrianopoli durante a guerra Búlgaro-Turca.

1914 — Marinetti: *Zang-Tumb-Tumb; Lo splendore geometrico e mecanico e la sensibilità numerica.*
Sant'Elia: *L'Architettura futurista.*
Soffici: *Cubismo e Futurismo.*
Papini: *Il mio futurismo,* importante obra para a compreensão das divergências entre o autor de *Il Diavolo* e aquilo a que chama «marinettismo», e que para ele não se deve confundir com futurismo.
Folgore: *Ponti Sull'Oceano.*
Palazzeschi: *Il Controdolore.*
Cavacchioli: *Cavalcando Il Sole.*
Balla, Depero: *Ricostruzione futurista dell'universo.*
De Janeiro a Fevereiro Marinetti encontra-se na Rússia para proferir discursos e conferências em Moscovo e S. Petersburgo.
Rompimento de Palazzeschi com o futurismo e publicação de uma sua declaração a este respeito na revista *Voce.*

Manifestação intervencionista em Milão em que alguns futuristas queimam nas ruas da cidade bandeiras Austríacas.

1915 — Marinetti: *Guerra sola igiene del mondo; Il teatro futurista sintetico.*

Buzzi: *L'Elisse e la Spirale.*

Carrá: *Guerrapittura.*

Govoni: *Rarefazione e parole in libertà; L'Inaugurazione della primavera.*

A revista *Lacerba*, dirigida por Papini e Soffici, publica o artigo *Futurismo e Marinettismo*, afastando-se do movimento.

Marinetti é preso juntamente com Mussolini, Settimeli e outros por acções de violência, arruaça e assaltos a sedes de jornais progressistas.

1916 — *La cinematografia futurista; Teatro futurista sintetico.*

Marinetti traduz versos e prosa de Mallarmé.

Início da publicação de *Italia Futurista dirigida* por Settimeli e Corra. Boccioni e Sant'Elia morrem, o primeiro por acidente e o segundo no campo de batalha.

1917 — Marinetti: *Manifesto della danza futurista; Come se seducono le donne; Noi futuristi.*

Corra: *Sam Dunn è morto.*

Contactos de Marinetti com S. Diaghilev em Roma.

1918 — *Manifesto del Partido Futurista Italiano.*

Fundação de *Roma futurista*, jornal do Partido Futurista Italiano, por Settimelli e Carli.

Fundação dos «fasci» políticos em Ferrara, Florença, Roma e Taranto.

1919 — *Les mots en liberté futuristes.*

I Manifesti del Futurismo (4 vol.).

Carli funda em Roma a *Associazione degli Arditi* cuja natureza fascista é mais que patente.

1920 — Marinetti: *Al di là del Comunismo.*

Soffici: «Primi principî di una estetica futurista».

Marinetti e Carli demitem-se do «Congresso dei Fasci» em Milão depois de o acusarem de «reacionarismo e passadismo». Marinetti, porém, voltará a aderir ao fascismo publicamente em 1923-24.

1921 — Manifesto *Il Tattilismo.*

1922 — Marinetti: *Gli Indomabili.*

1924 — Marinetti *Futurismo e Fascismo.*

1925 — Antologia *I nuovi poeti futuristi.*

1926 — Marinetti visita o Brasil e a Argentina e efectua, não sem as habituais dificuldades, algumas conferências.

1929 — Marinetti: *Manifesto della Aeropittura.*

Marinetti entra para a Academia Italiana em pleno apogeu do Fascismo.

1931 — *Il paesaggio e l'estetica futurista della macchina, Spagna veloce e toro futurista, Manifesto dell'arte sacra futurista, Manifesto dell'Aeropoesia.*

1939 — Marinetti: *Patriotismo insetticida.*

1942 — Marinetti: *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana.*

1944 — Morte de Marinetti em 2 de Dezembro, de crise cardíaca. O futurismo, no entanto, há muito havia desaparecido de Itália, pela sua cada vez maior identificação com o fascismo de Mussolini. Alguns epígonos de importância: Farfa, Fellia, Masnata e, principalmente, o pintor animador da «fantapittura» (associação da pintura e da ficção científica) Enrico Prampolini.

INTRODUÇÃO

O FUTURISMO: ANTECEDENTES E INTENÇÕES

O período da literatura italiana compreendido entre 1905 e 1909 encontra-se fundamentalmente preenchido pela actividade poética dos chamados «Crepusculares» ([1]). Não se trata propriamente dum grupo literário, pelo menos na acepção mais vulgar desta expressão, mas dum conjunto de poetas que duma forma mais ou menos isolada e alguns anos depois dos «scapigliati», um outro grupo importante ([2]), escrevem uma poesia de índole muito subjectiva, simples, humilde, quotidiana, que revela um certo estatismo de estados de alma, um imenso desencantamento e uma fuga ao real-presente com a consequente procura dum lusco-fusco intimista, onde as recordações se vão sedimentando num amarelo de cartas esquecidas atadas por fitilhos desbotados ou na sépia dos retratos soprados de fatasmas.

(¹) A designação é de Borgese. Estes poetas são por vezes referenciados de maneira diferentes. Assim, Lazzeri chama-lhes simplicistas e Bachelli intimistas.

(²) Modo pelo qual são habitualmente designados certos artistas tardo-românticos, que se organizaram principalmente em Milão entre 1860 e 1879. (Rovani, Tarchetti, Camerana, Dossi e Praga).

A este ensimesmamento melancólico não é alheia uma certa linha decadentista da literatura francesa (Laforgue, Jammes) e, duma forma mais geral Maeterlinck, Rodenbach e Verhaeren. Já alguém disse que «os crepusculares eram demasiado simples para serem poetas» e, com efeito, Sergio Corazzini num dos seus poemas confessa:

«Porque me chamas poeta?
Não vês que não sou poeta
mas apenas uma criança que chora.»

Corazzini, Gozzano, Civinini, nomes que aos poucos quase se apagaram da memória literária. Poemas de observações tristes, dum quietismo doentio, sem vida, uma escrita-bolor que se debruça sobre a sua própria morte. Dois crepusculares no entanto se «salvaram» pelo futurismo: Lucini (só até certo ponto) Auro d'Alba e, principalmente, Corrado Govoni.

O futurismo reage aos «crepusculares» e, duma forma geral, a todo o decadentismo romântico (3) *iniciando em 1909 uma nova etapa da literatura italiana e da literatura em geral: instala a desordem e o movimento nesse reino de escritores cadáveres, cospe nos altares sacrossantos do passado, inaugura o grande festival da loucura criativa, que se prolongará até contaminar toda a arte moderna. É o período heróico do movimento, até 1920, ano em que o grupo da* Ronda *fundado entre outros por Vincenzo Cardarelli vem fazer o «retorno à ordem» por meio dum radicalismo classizante, restaurando por uns tempos o poder paternal do passado na literatura e na arte italianas.*

(3) A literatura italiana nunca passou por uma fase simbolista, pelo menos à maneira francesa ou russa, se bem que possamos encontrar em vários escritores dos fins do século passado e começos do nosso, determinadas características que se podem integrar na poética simbolista. Esta reacção tem sobretudo lugar em relação às três grandes figuras tutelares: Pascoli, Carducci e D'Annunzio, não obstante os dois últimos terem exercido considerável influência nos futuristas.

As origens do movimento são complexas. O «grito» de Marinetti no Figaro *de Paris, em 1909, considerado geralmente como o início do movimento, é por outro lado a continuação de um conjunto de tendências filosóficas, estéticas e até políticas que se foram formando por toda a Europa ao longo da segunda metade do século XIX.*

Grito anti-romântico mas profundamente impregnado de exaltação romântica; reacção a certos aspectos simbolistas mas que nem sempre se consegue libertar dos seus processos mais correntes e que admite no seu seio, como dissemos, algumas figuras importantes dos «crepusculares», o futurismo organiza-se estética e filosoficamente a partir dum desenho ideológico onde cabem escritores naturalistas como Zola, poetas como Whitman e filósofos como Nietzsche ou Bergson. O estudo dessas «fontes» futuristas é absolutamente indispensável para a total compreensão do movimento.

O primeiro movimento artístico dotado de uma «ideologia global», isto é de um conjunto de concepções que se estendem a todos os ramos da actividade humana, da arte à política, da gastronomia à filosofia, tem de ligar-se à ambiência que ressalta de certos romances de Zola; aos cânticos de exaltação Whitmaniana à vida, ao corpo, à saúde, à força e à indústria nascente (a influência deste poeta e pensador, principalmente das suas Leaves of grass, *opera igualmente duma forma acentuada em relação a outros movimentos dos princípios do século, nomeadamente no grupo expressionista «Die Brücke»); à obra de Maxime du Camp* les chants modernes, *aparecida em 1885, verdadeiro hino à ciência moderna, com simultâneo ataque aos ideais clássicos de beleza; às obras literárias de Michelet, Rosny aîné, principalmente* La Vague Rouge; *de Paul Adam e aos poemas do flamengo Verhaeren (sobretudo no tratamento do tema da grande cidade moderna em* Les Villes tentaculaires); *à defesa do verso livre principalmente em França por Gustave Kahn e depois em Itália, à margem do movimento, por Gian Pietro Lucini, através do volumoso* Il verso libero, *publicado*

em 1908, por Marinetti; à estética da máquina e ao culto da velocidade que pela primeira vez foi feito por Mário Morasso, que em 1904 afirmava: «É essencialmente do mundo mecânico, mundo descoberto e criado por nós, que pode surgir esta necessidade de novas linhas estéticas, é a máquina nossa contemporânea que pode sugeri-las e inspirá-las»; ao mito nietzscheano do super-homem presente, de resto, em quase toda a cultura romântica [4]*; à apologia da violência, feita por Georges Sorel em* Reflexions sur la Violence; *ao pragmatismo, intuicionismo e vitalismo de Bergson, etc.*

Por outro lado, o belicismo, o intervencionismo, a arrogância fascizante, o «orgulho nacional» e a apologia da acção directa não são obviamente alheias ao clima ideológico e político da época, a particularidades histórico-políticas da própria Itália nas décadas que antecederam imediatamente a primeira guerra mundial, onde pontificava um certo sindicalismo revolucionário defendido por Enrico Leone, as teorias da «missão» italiana no mediterrâneo de Oriani, um anti-parlamentarismo e um anti-socialismo preconizado entre outros pelos colaboradores da revista Leonardo, *publicada de 1903 a 1907, dirigida por Papini e Prezzolini que preconizavam a «necessidade de fazer algo de importante» encarecendo a «audácia de ser louco», loucura que só se poderia enobrecer na «guerra geradora e rainha de tudo» (Prezzolini). Daqui à doutrina futurista da «guerra única higiene do mundo» vai apenas o tempo necessário para que as contradições imperialistas se agudizassem a ponto de tornarem iminente a 1.ª guerra mundial.*

Afastado o «terrorismo técnico», de que certos aspectos constituem a inovação que maior importância teve no que respeita à contribuição do movimento para toda a arte moderna, fica-nos um «romantismo» exacerbado, ou antes uma ânsia de esgotar o romantismo, um pensamento radical onde

(4) V. Michel Carrouges: *La mystique du Surhomme*, Paris, 1948.

se manifesta uma labilidade ideológico-emocional pequeno-burguesa (na contestação de uma ordem de valores que urgia substituir) que originará a apologia do activismo cego, a exaltação da guerra e o irracionalismo que está na base da construção da mitologia e da «ordem» fascista. É claro que fascismo e futurismo não se identificam (e não precisamos de, para o demonstrar, referir o futurismo russo que apoiou e serviu a Revolução de Outubro), mesmo no âmbito da cultura italiana não o afirmaríamos sem cometer um grave erro. Mas o clima ideológico que está na base da ditadura de Mussolini envolveu, completou e informou duma forma estreita o futurismo italiano.

Pela exuberância oratória, pela intervenção prática, pela criação de um novo horizonte místico e pela definição duma elite literária (à boa maneira simbolístico-romântica francesa) os futuristas renovam as tendências mais profundas da cultura romântica, adaptando-as às necessidades estéticas resultantes da transformação ideológica operada pela alteração das estruturas de produção capitalistas nos últimos anos do século XIX e no princípio do nosso século [5].

AS FILOSOFIAS DO FUTURISMO

Do ponto de vista filosófico a história do futurismo, pelo menos durante o seu período heróico, que os autores costumam balizar entre 1909 e 1920, é a história da passagem da influência de Nietzsche a Bergson. A presença de Nietzsche e da sua filosofia de ataque à razão está patente sobretudo nos primeiros anos, desde o manifesto do «Figaro», onde a discussão

(5) Esta constatação, que mais de uma vez fazemos, de que os futuristas, duma maneira geral, teriam tido um comportamento que se poderia qualificar de romântico, foi curiosamente feita por Octavio Paz a propósito do movimento surrealista, embora por razões de certo modo diferentes.

lógica dos dois ciclistas afugenta para uma margem de irracionalidade o automóvel futurista, que acaba por mergulhar na fossa-útero da inconsciência primordial de onde só volta a renascer para ditar ao mundo as suas primeiras vontades.

«Saiamos da sabedoria como de uma horrível concha», diz-se. A oposição entre loucura e razão, que aparece na história do pensamento filosófico em vários autores (Platão, Erasmo, Nietzsche) com sentidos e alcances diferentes, vai tomar em Marinetti, pela via do filósofo alemão o aspecto de choque, conflito (urto) e desafio (sfida).

Assim, por exemplo, em Tuons le Clair de Lune, *manifesto alegórico que não obstante a sua grande beleza poética não deixa de se revestir duma irracionalidade preocupante, Podagra, a fortaleza da Sabedoria (Saggezza) é tomada de assalto pelas* feras *e pelos* loucos, *num clima de exaltação e de alegria que constituem um verdadeiro estado de graça. É a destruição pela destruição em muitos aspectos mas é também a guerra como percurso para a instauração do futuro pela negação rasa do passado. Tal como Nietzsche, os futuristas têm uma fé messiânica no porvir, que origina uma atitude mística de aceitação da vida mesmo nos seus aspectos mais cruéis e onde não se instala qualquer valoração, já que a única moral é esse ímpeto destrutivo que se situa «para além do bem e do mal» e pelo qual se atinge a «liberdade amoral da acção, de consciência e de concepção» núcleo do vitalismo futurista.*

Esta atitude impiedosa tem na base um antipatetismo resultante da negação dos valores burgueses sentimentais e hipócritas que já levara Marinetti a afirmar o carácter rigoroso da arte e a sua crueldade essencial ao exclamar numa frase digna dum Artaud que: «nenhum poeta poderá alguma vez igualar as hienas, cujo acento lírico é verdadeiramente inimitável [6]*. A arte, como a guerra, tem para os futuristas uma função demolidora e o artista combaterá activamente, sem qualquer*

(6) In *Re Baldoria.*

rasgo de sentimentalidade («Todos os que criam têm o coração de pedra», dirá Nietzsche em Assim falou Zaratustra*) o passadismo em todas as suas manifestações.*

A guerra é assim o lugar onde o pensamento futurista mais se cruza com o de Nietzsche: «Dizeis que as boas causas santificam até a própria guerra? E eu posso dizer-vos: a boa guerra santifica todas as causas» (Assim falou Zaratustra). *Acrescente-se que a esta filosofia da acção se vêm juntar as já referidas teorias de Georges Sorel e ao mesmo tempo uma certa vocação «ressurgimental» anti-império austro-húngaro que toma voz no intervencionismo preconizado desde cedo pelos futuristas.*

De Nietzsche vêm pois os aspectos fundamentais do primeiro pensamento do movimento (1909-1914) e principalmente de Marinetti: o vitalismo; o messianismo; a amoralismo (que aplicarão também à arte considerando-a absolutamente à margem dos valores morais); o desprezo pelos ideais de igualdade (que transparece sobretudo no manifesto do «Ineguaglismo» e, principalmente, o super-homem, que em Marinetti assume uma feição artificial (O homem mecânico com parte substituíveis), o que nos leva imediatamente a pensar numa antevisão da Cibernética, sobretudo quando no manifesto de 1914 Pesos Medidas e Preços do Génio Artístico *se afirma que «não há diferença essencial entre um cérebro humano e uma máquina.» Assim, o Super-Homem nietzscheano encontra a sua verdadeira dimensão no futuro transformando-se em Cyborg.*

Já no romance Mafarka, le futuriste *que Marinetti publicou em Paris em 1909 (o mesmo ano do manifesto de fundação do movimento e que de certo modo se pode entender como uma reflexão sobre o nascimento do futurismo), após um portentoso esforço de vontade, Mafarka, rei africano, deu à luz Gazurmah, que se gerou sem a contribuição de ninguém. Gazurmah, esse «pássaro invencível e gigantesco com grandes asas flexíveis feitas para abraçar as estrelas» nasce para o voo. O seu corpo vigoroso abraça as estrelas numa loucura frenética, numa ânsia quase desesperada de ganhar altitude e distan-*

ciação, de desprender os pés da terra e de concentrar a atenção no próprio movimento e na visão de conjunto que só nos altos cumes o olhar pode alcançar. Gazurmah será um símbolo do aeroplano, esse pássaro de asas metálicas que tanto fascinou os futuristas, mas não é só isso: ele dá corpo a três dos motivos do pensamento do filósofo que «tropeçava em cabeças de Apolo e de Diónisos nos montes da Tessália»: o mito do Super-homem; o mito da vontade toda poderosa e o mito da purificação pelo voo.

Por outro lado o impulso para o irracional, para a «follia» a que aludimos, anda geralmente associado a uma «regressão» à infância (7)*: a fossa-ventre no manifesto de 1909; o berço para onde se sente voltar o companheiro de Marinetti, junto ao «Palácio dos vivos», isto é o Manicómio: «Sinto rejuvenescer o meu corpo vinte anos!... Regresso num passo cada vez mais infantil ao meu berço... Em breve voltarei ao ventre da minha mãe... Portanto tudo me é permitido!...» e Marinetti dirá em* «Distruzione»: *«A minha alma é pueril» e em* «Rei Baldoria»: *«A alma do homem é infantil». A infância apresenta-se como um estado de absoluta liberdade e grande alegria, uma fuga aos esquemas do pensamento adulto e lógico. Liberdade e alegria que associadas a um grande grau de «loucura» e sobretudo de gratuitidade infantil não serão mais do que a componente fundamental do Dadaísmo* (8)*.*

---

(7) E a velocidade parece favorecer essa regressão. De facto, na medida em que tende a abolir o espaço e portanto o tempo ela engendra uma omnipresença que se avizinha de um estado de pré-nascimento. Mas tal velocidade é o resultado da máquina, logo é pela artificialidade que se atinge a almejada zona da graça e da alegria, o reino da «anti-razão».

(8) Gratuito que está na base das distinções entre Futurismo e Dada e que vai fundamentar toda a ironia que nestes completou um pouco a loucura daqueles e que teria levado Tzara a dizer que: «o Futurismo morreu de Dada».

Conquanto o pensamento futurista permaneça apoiado filosoficamente nas principais teses do filósofo alemão, começa a notar-se logo depois dos primeiros manifestos uma acentuada tendência para o desenvolvimento de posições que no geral se têm ligado a aspectos do pensamento de Henri Bergson. É certo que o próprio Marinetti nas «Respostas às objecções anexas ao Manifesto técnico da literatura futurista» recusa sofrer influências do filósofo do intuicionismo no que se refere ao valor da intuição como processo fundamental da criação artística que ele próprio definiu tautologicamente como: «...Um estado de pensamento quase inteiramente intuitivo e inconsciente». E neste particular Marinetti, tem, de facto, alguma razão: só uma apertada confusão pelo colocar no mesmo plano a intuição como atitude estética (e Marinetti poderia ter citado além de Dante e Pöe um sem número de outros artistas que se aperceberam muitos séculos antes do seu valor como processo coadjuvante da criação artística) e a intuição, como processo central da gnosiologia Bergsoniana.

Quando se fala da influência deste em relação aos futuristas devem-se referenciar sobretudo os aspectos vitalistas da sua filosofia, vitalismo que caracteriza já a filosofia de Nietzsche. Em que sentido deveremos entender este vitalismo? Não evidentemente no sentido em que se qualificam certos filósofos do século XVIII (Barthez, Bichat, ou mesmo anteriormente o animismo de S. Tomás de Aquino). Não se trata de supor um princípio natural subjacente aos fenómenos vitais, que os produza, independentemente das forças mecânicas e físico-químicas, mas sim no sentido de uma entusiástica e crescente exaltação da vida encarada sobretudo como movimento e contínua renovação. No entanto, não obstante indesmentíveis influências sempre Marinetti marginalizou Bergson reagindo contra os seus resíduos idealistas e espiritualistas, reacção que o levou igualmente a afastar-se do seu compatriota Benedetto Croce, crítico severo do futurismo. Mas o mesmo não se pode dizer a respeito de todos os outros membros do movimento, já que, por exemplo, Boccioni, durante a sua curta vida, deu

uma completa adesão à doutrina da criação contínua e incessante de Bergson.

É sobretudo o sensismo *e o* energismo *o que no filósofo francês mais determinou o pensamento futurista: a concepção do movimento como algo de irredutível à matéria e a superação da antítese energia-matéria através da solução energista. A energia e o movimento são assim valores que se colocam numa zona intermédia entre a matéria e o espírito e que vão ocupar toda a pesquisa estética futurista até cerca de 1920. Essa pesquisa assumirá formas filosóficas diversas que careceriam de um estudo particularizado e que vão desde as orientações espiritualistas (caso de Severini) às «materialistas» (Marinetti, Settimelli, Corra) ou às mágico-animistas (Balla, Govoni). A tentativa de concretização do binómio arte-vida, através da violenta introdução da vida na arte originou um conjunto de atitudes que se inserem na tradição Rimbaudiana do «Changer la vie» e que em certos aspectos os vai ligar ao surrealismo, não pode ilustrar melhor em que consistiu o vitalismo futurista. Esta tentativa toma corpo na literatura, através do abandono do adjectivo como manifestação ornamental de um eu convencional* (9) *e na criação das onomatopeias imitativas; na pintura e escultura através do uso de materiais diversos (polimaterismo) e na música pela introdução dos ruídos (Russolo), onde se vão encontrar as origens de certas tendências da escultura e da música contemporânea. Onde, no entanto, mais se nota a nível técnico a influência do vitalismo é, sobretudo no conceito heraclitista (via Bergson) de simultaneidade dos estados de ânimo, que tanta importância terá não só para a poética futurista mas para a arte moderna em geral. «Simultaneidade é a condição através da qual surgem os diversos elementos que constituem o dinamismo. É pois o objecto dessa*

---

(9) O mesmo se poderia dizer do emprego sistemático do verbo no infinito que neutralizando o sujeito da acção, que se indetermina e se suspende pela não-conjugação, torna impossível a fixação de qualquer rosto que a conduza.

grande causa que é o dinamismo universal. É o expoente lírico da moderna concepção da vida baseada na rapidez e contemporaneidade de conhecimentos e de comunicação. (Boccioni).

Outra inovação da maior importância formulada nos manifestos futuristas (Manifesto técnico da literatura futurista — *1912;* Destruição da sintaxe, imaginação sem fios palavras em liberdade — *1913 e* Esplendor geométrico e mecânico e a sensibilidade numérica — *1914) é a teoria marinettiana das palavras em liberdade* (10)*. Francesco Flora afirmou ser ela «a codificação de toda a arte contemporânea»* (11)*.*

Com efeito, a história da arte moderna e particularmente da poesia moderna, é a história da conquista desse espaço onde as palavras inscrevem a explosão que amplia o espectro da sua valência. Mas a palavra não está isolada, é posta apenas «em liberdade», quer dizer: transpira um halo que é produto duma inserção dada por relações que ela mesma sugere, no movimento incessante da sua ambiguidade ou que lhe vem da fragmentação ou pulverização (diria René Char) em mínimas unidades de sentido e que a projecta num firmamento de leituras múltiplas. Assim, da estrutura relacional da frase clássica passamos ao impacto motivador, à palavra-cometa que cruza a noite das aproximações, esse espaço dorido em que se intersecciona o texto original (que se lê) e o texto virtual (de quem lê). A partir daí as palavras reassumem-se no estrépito duma aparição; deparam-se no fulgor de uma luz inicial. Já não são meras palavras: tornaram-se, como escreveu Barthes, verdadeiras categorias (12)*.*

---

(10) «Antes de nós, 'paroliberi', os homens têm sempre cantado como Homero, com a sucessão narrativa e o catálogo lógico dos factos, imagens, ideias. Entre os versos de Homero e de Gabriele D'Annunzio não existe diferença substancial». Marinetti (*Introdução a «Novos poetas Futuristas»* — Roma, 1925).

(11) Francesco Flora: *Dal Romanticismo al Futurismo* — 1925.

(12) O próprio Marinetti afirmou: «as palavras em liberdade são uma nova maneira de ver o mundo».

Foram as escolas simbolistas que primeiramente chamaram a atenção para o som das palavras enquanto manifestação semântica e epistemológica. Para estas, no entanto, o som tem uma função meramente evocativa, sugerindo a imagem e a poesia aproxima-se então da música. Os futuristas, pelo contrário, ao ligarem as palavras a elementos plásticos (figuras, cores, linhas geométricas), numa orientação a que não é alheia a influência do cubismo, procuram afastá-las de qualquer função simbólica ou referencial ([13]).

A palavra em liberdade opera numa metonimização da mensagem poética, pela perda de ligação ao remetente. Este um dos aspectos que melhor distinguem a poesia futurista da poesia romântica ([14])*, grandemente metafórica, em que o eu se oculta na mensagem, fundindo-se com as próprias palavras em que se revela («Ich-Dichtung»). Esta metonimização é patente sobretudo em Marinetti (particularmente no* Zang--Tumb-Tumb) *e em Soffici no* «BÏF § ZF + 18»*, já que a maior parte dos futuristas mais ligados às experiências passadas, e em especial os antigos «crepusculares», mais não são que casos de transição que implicam uma permanência da «Ich-dichtung» com a consequente tendência para a concentração metafórica.*

([13]) O mesmo se não poderá dizer em relação à pintura, já que os pintores futuristas viriam a repudiar a «arte sem objecto» dos cubistas como manifestação de academismo e produziram quadros marcadamente figurativos, com laivos expressionistas. No entanto, estas exigências realistas não afastaram totalmente a tendência para um certo simbolismo (nomeadamente no que respeita à importância atribuída aos números e aos sinais matemáticos) e provocam frequentemente certos registos abstracto-alegóricos que estão afinal na base de certa abstractividade contemporânea.

([14]) Referimo-nos quase exclusivamente aos «poemi paroliberi» e não às composições futuristas de predominância metafórica que estão em maioria na nossa pequena antologia.

O principal mérito dos futuristas italianos está em que informaram toda a arte moderna, de tal modo que não há praticamente nenhum movimento artístico do nosso século que não lhe dava bastante ([15])*: desde os diversos modernismos que até aos anos 20 eclodiram um pouco por todo o lado, (o dadaísmo, o surrealismo* ([16])*, o ultraísmo, etc.), até à própria poesia concreta (fonética e visual) que encontra na teoria das palavras em liberdade e na respectiva prática poética, nomeadamente nos dois livros de Marinetti e Soffici já referidos, verdadeiros elementos da sua pré-história.*

A afirmação de que a arte se basta a si mesma enquanto verdade, já que exclui a possibilidade de «mentir» porque mente sempre («as verdades de ontem são hoje para nós puras mentiras»); a desconstrução do preconceito dos Temas Sublimes, da grandiosidade dos assuntos (tão cara aos românticos e ao «humanismo» dos realistas e naturalistas); a luta contra uma arte-mimesis que já não expressa a riqueza e a complexidade da

([15]) Lembramos, por exemplo, Ezra Pound que disse: «Marinetti e o futurismo deram um grande impulso à literatura europeia. O movimento a que Joyce, Eliot, eu próprio e outros deram origem em Londres não teria existido sem o futurismo».

([16]) É bem patente o pré-surrealismo de *Noites Filtradas* (1918), de Mario Carli, que antecipa de alguns anos a técnica da «écriture automatique» que Soupault e Breton viriam a utilizar nos seus *Les champs Magnétiques*, ou de alguns poemas de *Distruzione*, (muito anterior - 1904) de Marinetti, como por exemplo este: «O cachimbo, entre os meus dedos, parecia/ um estranho minúsculo membro viril ossificado!.../ De súbito pareceu-me que a minha mão incauta/ se tornava maior, mais profunda,/ longe de mim, debaixo de mim,/ como uma imensa cripta com a cor das vísceras!/ E mais longe, ao fundo, sob a abóbada de sangue,/ uma porta explodiu, vomitando no meu sonho/ multidões de mendigos esfomeados.», que se insere naquela tradição romântica que partindo de Blake e de Quincey vai assumir aspectos variadíssimos no movimento surrealista.

vida, e a sua substituição por uma arte-vida [17] *são outras tantas expressões de um pensamento estético que, demasiado familiar nos dias de hoje, teve a sua primeira clara formulação no futurismo italiano.*

O FUTURISMO O FASCISMO E A GUERRA

Os pontos de contacto entre o movimento de Marinetti e o fascismo de Mussolini são estreitos; o grau de adesão a este dos diversos futuristas é variável atingindo o seu máximo com o próprio Marinetti e Mario Carli, para não falar em Papini (porque além de não ser um «elemento permanente» do movimento criou um tipo de adesão distanciada mais de ordem intelectual do que emotiva). A identificação do movimento com o fascismo nascente é absoluta nos primeiros tempos e vai-se tornando gradualmente problemática à medida que a ditadura se consolida e sobretudo a partir do momento

(17) O que vai dar origem à crítica ao esteticismo Simbolista e decadentista dos finais do século e particularmente a Mallarmé, de quem Marinetti diz combater «a estética decorativa e preciosa... e as suas pesquisas da palavra rara, do adjectivo único e insubstituível, elegante, sujestivo e bizarro, ou nas suas considerações sobre a revolução tipográfica»: «Combato (...) o ideal estático de Mallarmé, com esta revolução tipográfica que me permite imprimir às palavras (já livres, dinâmicas e torpedeantes) todas as velocidades, dos astros, das nuvens, dos aeroplanos, dos comboios...».

E, no entanto, estas observações sobre o «platonismo» de Mallarmé parecem ignorar muitos dos seus escritos, como por exemplo «Un coup de dès n'abolira jamais le hasard» em que a semelhança com o que ele próprio (Marinetti) defende está bem patente e, por outro lado, a afirmação de que «as palavras libertadas de pontuação irradiarão umas sobre as outras, cruzarão os seus diversos magnetismos, segundo o mecanismo ininterrupto do pensamento» não estará na mesma linha de quem considera que «les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent a mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire... promts tous... à une reciprocité de feux distante ou presenteé de biais comme contingence»?

em que o fascismo se definiu como hierarquia, tradição e sujeição à autoridade, evocando as grandes instituições italianas entre as quais o catolicismo, e ressuscita Roma e o classicismo, introduzindo o latim nas escolas e comemorando «ilustres defuntos» como Manzoni e De Amicis, como os melhores representantes do espírito italiano.

No entanto, os pressupostos ideológicos de um e de outro são em grande parte comuns. As mesmas bases míticas servem ambos ainda que para fins diferentes. Essas bases são sobretudo o amor pelas soluções violentas, o activismo cego, o desprezo pelo povo, não obstante o seu aproveitamento através de um domínio quase hipnótico e a exaltação de um sentimento nacional, de feição exclusivista.

Em Marinetti, essa adesão levou-o desde a arruaça cega (ao atacar, juntamente com Mussolini, a quem um jornal simultaneamente futurista e fascista chamava «esse maravilhoso temperamento futurista», sedes de partidos políticos) até à absoluta morte intelectual, ao instalar-se passadisticamente *na Academia, quando o fascismo se apoderou totalmente da Itália, renegando na prática certos princípios mais subversivos e anárquicos do movimento que entretanto foi quase por completo assimilado pela «ordem» institucional.*

Mas todos estes factos não podem esconder certas contradições, mais aparentes que reais, que se notam, por exemplo, quando se lê o Manifesto do Partido Futurista Italiano. *Encontramos, de facto, neste documento propostas que dão voz a algumas tendências anarquizantes que animaram o movimento nos primeiros tempos e que se opõem às tendências hierarquizantes e à estatolatria fascista, mas algumas resultam mais de uma indefinição intelectual e de um «atecnismo» político do que de uma patente e directa oposição a políticas do tipo da de Mussolini. A consagração do direito à greve, a definição de um programa de apoio aos trabalhadores e da melhoria das suas condições de trabalho, poderão afinal perceber-se se as integrarmos no clima demagógico de pretensa justiça social com que o fascismo procurou atrair o apoio dos*

trabalhadores e sobretudo da pequena burguesia. Preparam-se, no entanto, as bases da intervenção, apela-se para a ordem *no exército* (o exército é o exército) *e deixa-se escapar a desconfiança no regime parlamentar preparando, se for caso disso, um governo de* técnicos «independentes» *sem parlamento, para não falar da introdução nas escolas de certos cursos de riscos e de perigos, preconizados em diversos manifestos e que fazem imediatamente pensar nos processos de «educação» fascista da mocidade.*

O intervencionismo defendido pelos futuristas tem de ser pensado de acordo com os traços que os unem à ideologia fascista; mas não podemos esquecer que devido às condições históricas da Itália nos finais do século XIX a preconização da intervenção na guerra era comum a diversos sectores políticos e de opinião liberais. Já se disse que o belicismo de Marinetti e dos futuristas italianos não pode ser encarado em termos abstractos e gerais mas que se queria reportar exclusivamente à concreta intervenção da Itália na guerra de 14-18, aduzindo-se para tanto argumentos decorrentes da sua posição face à segunda guerra mundial e ainda de considerações sobre o Amor e a Amizade inseridas no Manifesto II Tattilismo *de 1921. Tais afirmações não nos parecem correctas, quer porque a atitude em relação à segunda guerra mundial, conquanto não fosse abertamente belicista também não foi patentemente antibelicista quer porque, ainda que a causa imediata do belicismo dos princípios do século estivesse na atitude face ao Império Austro-Húngaro, não há dúvida de que no caso do futurismo lhe está subjacente, como vimos, um vasto fundo filosófico de natureza abstracta. Por outro lado, acrescentaríamos que, em certa medida, o antipassadismo que se acredita anti-romântico, corresponde afinal à necessidade urgente que a pequena burguesia teve de «romantizar» uma situação subalterna, instrumental, de auxiliar «técnico» do grande capitalismo e que vai encontrar a sua conclusão inevitável no fascismo, esse «romantismo» pequeno-burguês em política.*

Mas todos estes problemas estão longe de ter sido suficientemente ventilados, até porque o estudo do futurismo em Itália tem sido subestimado, precisamente porque a particular posição do movimento face ao fascismo e à guerra criou preconceitos difíceis de superar. No entanto, deve destinguir-se claramente que um movimento deste tipo tem importância sobretudo pelas suas afirmações de ordem estética e ainda que, como é óbvio, estas afirmações assentem em pressupostos filosóficos, históricos e políticos determinados não impede que se revistam de fundamental importância para o estudo de toda a arte moderna. É curioso, a este respeito, notar que as principais acusações feitas aos futuristas italianos, do ponto de vista estético, vêm precisamente do hegeliano de direita Croce cuja «neutralidade» face ao fascismo está longe de ser garantia de isenção política e que por outro lado, um marxista como Gramsci não pôde deixar de confessar que: «Os futuristas desenvolveram esta tarefa no campo da cultura burguesa: destruiram, destruiram, destruiram, sem se preocuparem se as novas criações, produzidas pela sua actividade, eram, no seu conjunto, superiores às que tinham destruído: tiveram confiança em si mesmos, no ardor das energias jovens, tiveram a convicção nítida e clara de que a nossa época, a época da grande indústria, da grande cidade operária da vida intensa e tumultuosa, tinha de ter novas formas de arte, de filosofia, de hábitos, de linguagem: tiveram esta percepção nitidamente revolucionária, absolutamente marxista, num momento em que os socialistas não se preocupavam nem sequer de longe com semelhantes problemas, quando os socialistas não tinham, certamente, uma concepção tão precisa no campo da política e da economia, quando os socialistas se teriam espantado (...) face ao pensamento de que era preciso despedaçar a máquina do poder burguês no Estado e na fábrica. Os futuristas, no seu campo, no campo da cultura, são revolucionários; nesse campo, como obra criativa, é provável que a classe operária não consiga durante muito tempo fazer mais do que fizeram os futuristas: quando apoiavam os futuristas, os grupos de

operários demonstravam não se admirar com a destruição, seguros de poderem, eles operários, fazer poesia, pintura, drama, como os futuristas, estes operários sustentavam a historicidade, a possibilidade de uma cultura proletária, criada pelos próprios operários».

(*L'Ordine Nuovo*, 5 de Janeiro de 1921)

APÊNDICE À INTRODUÇÃO: FUTURISMO E FUTURISMOS

1 — O FUTURISMO ITALIANO E O FUTURISMO RUSSO

Quais os pontos de contacto entre o futurismo italiano e o futurismo russo? Onde acabam, no movimento de Maiakovsky, Burliuk, Khlebnikov, os aspectos gerais que caracterizam todos os futurismos e começa o seu rosto próprio? As semelhanças são mais de ordem externa do que essenciais. É o próprio Maiakovsky que confessa: «Entre o futurismo italiano e o futurismo russo existem elementos comuns... No campo dos processos formais a afinidade existe... Comum é o modo de elaborar as matérias primas» (Vladimir Maiakovsky: « O futurismo hoje», 1923). Comuns são as manifestações de arrogância, a tendência para «se mettre em scéne», o activismo constante. Mas há diferenças profundas, quer do ponto de vista teórico e estético (já que os futuristas russos juntamente com os Acmeístas, mais moderados, representam a mais violenta reacção ao simbolismo, que na Rússia teve uma importância que em Itália não conheceu, além de que a sua ligação estreita a grupos de investigação linguística — o grupo Opoiaz, formalistas russos — também nada tem a ver com o que se passou com os italianos) quer político (Marinetti e quejandos acabando nas Academias e cargos públicos de Mussolini e os futuristas russos apoiando, na teoria e na prática, a Revolução de Outubro).

Qual a posição concreta, expressa ou velada, dos futuristas russos face aos italianos?

Não são muitas as referências a este assunto. De qualquer modo a adesão progressista dos italianos a uma ideologia decadente e ultra-reaccionária; o seu embaraço numa política de violência e de repressão; a sua jactância belicista, a sua histeria pequeno-burguesa, patente em diversos manifestos, textos poéticos e declarações públicas não poderia deixar de contribuir para a oposição dos russos dada a sua atitude patentemente pacifista e internacionalista.

Por outro lado, o desprezo radical apriorístico por todas as manifestações do passado, levou a uma posição primeiramente reservada e depois abertamente oposta, pois os futuristas russos nunca o rejeitaram liminarmente, antes procurando (pelo menos tendencialmente) analisar as obras e os autores, de per si, e tirar então conclusões acerca do seu valor. Já no poema «Guerra e Paz», por exemplo, Maiakovsky escrevia: «Em cada jovem a pólvora de Marinetti / em cada velho o saber de Hugo».

A visita de Marinetti à Rússia quase nada teve a ver com a história do movimento futurista russo. De facto, enquanto Maiakovsky e os seus companheiros faziam uma «tournée» o «chefe» do futurismo italiano proferiu conferências em Moscovo e São Petersburgo para a «Intelligentzia» liberal. Dias antes Mikhail Larionov, nas colunas de um jornal da capital apelava para que os seus companheiros recebessem o «traidor» com ovos podres [18]*.*

À chegada, poucos futuristas receberam, de facto, Marinetti: de relevo apenas o futuro chefe da escola imagista: Chercheniévsky.

---

[18] Larionov referia-se à traição aos princípios por ele (Marinetti) apresentados e defendidos anteriormente.

Perante as recepções oficiais e o entusiasmo da intelectualidade pelo seu amaneiramento e perante o empoamento oratório do companheiro de arruaça de Mussolini — Khlebnikov e Livschitz publicaram em S. Petersburgo uma famosa proclamação onde a certa altura se dizia: «Hoje outros indígenas e a colónia italiana do Neva, por considerações pessoais, caem aos pés de Marinetti, traindo o primeiro passo da arte russa no caminho da liberdade e da honra, e obrigam a Ásia a inclinar o seu nobre pescoço ao jugo da Europa.

Aqueles que não desejarem submeter-se serão calmos observadores da terrível façanha, como nos dias vergonhosos de Verhaeren e Max Linder.

Os homens de vontade mantiveram-se à parte. Esses recordam a Lei da hospitalidade, mas o seu arco está tenso, e a testa enrugada.

Estrangeiro, recorda a que país vieste.

As rendas do servilismo nas peles da hospitalidade.»

Posteriormente, Khlebnikov tentou destribuir a proclamação no interior do teatro onde Marinetti se preparava para o seu «número», mas foi impedido...

Em Moscovo, Marinetti viria a apelidar os cubo-futuristas de selvagens, o que lhes fez aumentar a ira. Maiakovsky e Burliuk são impedidos de falar, numa outra conferência de Marinetti, sob o pretexto de que só se poderia falar francês. Os dois cubo-futuristas apresentavam-se vestidos, como seria de esperar, duma forma extravagante. Não resistimos a transcrever a esse respeito um depoimento de Vassili Kamiensky: «Burliuk vestia um redingote *de cantos de sínodo e monóculo; o seu rosto estava pintado a manquim; na face esquerda o perfil de um camelo, obra de Sarian, e na direita misteriosos sinais cabalísticos, semelhantes a oniscos» (*[19]*).*

Assim, inicialmente convencido de que na Rússia iria encontrar uma «claque» futurista subserviente e atenta aos seus gestos mais insignificantes Marinetti foi recebido, como de resto em quase toda a parte, pelos «ovos podres» dos seus «discípulos», pelos sorrisos igualmente fétidos das damas e pelas barrigas institucionais do czarismo e da burguesia liberal e «de bom gosto». Mas este «Tchitchikov contrabandista» ([20]*), como lhe chamou Khlebnikov, não arrefeceu: limpou o rosto das claras e das gemas fedorentas, ajeitou o nó da gravata e pegando nas bagagens «atirou» com uma raiva mal disfarçada à plateia engalanada que a «guerra era a única higiene do mundo» e, por entre as brumas da noite russa desapareceu. Estava-se em 1914!*

2 — O FUTURISMO ITALIANO E OS FUTURISTAS PORTUGUESES

Não houve propriamente movimento futurista em Portugal. De facto, se tivermos em conta as diversas atitudes pessoais a que podemos chamar futuristas, verificamos que lhes falta essa unidade de intenções, essa constância de esforços, esse comprometimento comum e sobretudo esse empenhamento total que caracterizam os movimentos artísticos.

O Futurismo italiano chega a Portugal tarde e em tradução francesa. Mal se distingue do cubismo. Guilherme de Santa Rita, seu propagandista a partir da «central» de Paris, hesita entre Picasso e Marinetti. Por fim decide-se, mas de futurismo parece perceber apenas os frutos brilhantes e a ramagem sensacionalista. O que, aliás, transparece em alguns jornais que lhe chamavam: «um dos mais entusiásticos cultores d'essa coisa a que se chama para aí o futurismo» ([21]*). Muito mais cauteloso, Mário de Sá Carneiro manteve até ao fim da sua curta vida uma atitude crítica em relação ao que se podia saber sobre o assunto. Em carta a Fernando Pessoa, de 29 de*

[19] Vassili Kamiensky: *Vida com Maiakovsky*. Moscovo, 1940: citado por A. M. Repellino in *Maiakovsky e il teatro russo d'avanguardia*. Turim, s/d.

[20] Personagem do romance de Gogol: *Almas Mortas*.

[21] Carlos Parreira: *Santa Rita Pintor: in memoriam*. Lisboa 1919.

Junho de 1914 não hesita em elogiar abertamente a «Ode Triunfal» nestes termos: «Não tenho dúvida em assegurá-lo, meu amigo, você acaba de escrever a obra prima do futurismo [22]*. Porque, apesar — talvez de não pura, escolarmente futurista — o conjunto da Ode é absolutamente futurista. Meu amigo, pelo menos a partir de agora, o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem como o fundador do futurismo, e essa escola produziu a sua maravilha. Depois de escrita a sua Ode, meu querido Fernando Pessoa, eu creio que nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época... Do que até hoje eu conheço de futurismo — a sua Ode não é só a maior — é a única coisa admirável.»*

Por seu lado, Pessoa, não comprometeu no futurismo mais do que parte do seu Álvaro de Campos (Ode Triunfal; Ode Marítima; Saudação a Walt Whitman *e aspectos de vários outros poemas, e, para fazer o gosto à manifestomania da época o* Ultimatum) *se bem que associado disfarçadamente aos seus principais escândalos públicos (a maior parte das vezes como seu rigoroso planeador).*

Almada adere abertamente e de colaboração com Santa Rita organiza o maior evento do breve futurismo em Portugal: A Conferência no Teatro República, no Sábado, 14 de Abril de 1917 às 5 h tarde (17 h), data oficial da sua inauguração: «O espectáculo inaugural do movimento, no Teatro República, constava de três partes. Na primeira, José de Almada Negreiros leu o seu 'Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX', continuando, na segunda a leitura do «Manifesto Futurista da Luxúria» de Mme. de Saint-Point, e terminando com o texto de Marinetti «Music-Hall et Tuons le Clair de Lune». No geral, a imprensa lisboeta desdenhou a manifestação e cremos que só o diário «A Capital» publicou, no dia seguinte uma extensa reportagem intitulada o «Elogio da Loucura». Para se avaliar do conceito em que foram tomados os iniciadores do futurismo bastará transcrever parcialmente, o preâmbulo da notícia: «A anunciada conferência do Sr. José de Almada Negreiros, o moço futurista que por singular anachronismo vive no nosso tempo é, se não nos enganamos, a primeira que no género se realiza entre nós. Teve uma reduzida assistência de algumas dúzias de jovens intellectuaes, de vários artistas, escritores e conhecidos jornalistas, o que demonstra que, da parte do grande público, ainda se não manifestou pelo apostolado do conferente demasiado interesse. Julgamos no entanto que esse interesse se poderia ter espicaçado com o anúncio da leitura de algumas produções da revista «Orpheu», ou com a exibição em scena, de processos de pintura futurista. Aqui deixamos a ideia lançada para uma próxima conferência à qual de antemão garantimos um formidável êxito de bilheteiras» [23]).

Antes disso, de futurista, tínhamos os poemas citados de A. De Campos; a Manicure *de Sá-Carneiro, que Pessoa qualificou de «semi-futurista com intenção de blague»;* A Cena de Ódio *de Almada (destinado ao n.º 3 do* Orfeu *que não nasceu) e o* Manifesto Anti-Dantas [24]) *de 1916. Depois o* Portugal Futurista, *número único, imediatamente apreendido*

([22]) O sublinhado é meu (J. M. F.).

([23]) In João Alves das Neves: *O Movimento Futurista em Portugal.* Porto, 1966.

([24]) Assinado, já nessa altura, por José de Almada Negreiros poeta *futurista e tudo.* É muito curioso notar que no futurismo italiano não se encontra nenhum documento semelhante ao *Manifesto Anti-Dantas,* onde apesar de se atacar certo tipo de «literatura» representada pelo visado, não deixa de se começar por agredir frontalmente a sua própria pessoa através de afirmações referentes mesmo a aspectos «extra-literários», como hábitos de vida, maneira de vestir, etc. Dantas, de resto, foi (essa «glória» ninguém lha tira) o autor português mais atacado a sério e a «brincar» pelos intelectuais dos últimos anos, uma espécie de «bobo da corte» literária. Mas na Itália tais personagens também não faltariam e, no entanto, não conhecemos no futurismo italiano nenhum manifesto *anti-pessoal* desta natureza. O «Manifesto Anti-Dantas» é assim o que de mais original (não necessariamente o melhor) o «futurismo» português produziu.

pela polícia. Entre a Conferência e a apreensão: 8 meses — uma vida bem curta!

Alguns meses depois o próprio Almada viria a fazer o «compte-rendu» desta primeira conferência no Portugal Futurista *afirmando a certa altura: «Comecei então o meu ultimatum à juventude portuguesa do Século XX e a plateia acostumada a conferências exclusivamente literárias e pedantes chocou-se nitidamente com a virilidade das minhas afirmações pelo que executou premeditadas e cobardes reprovações isoladas mas sem efeito de conjunto».*

No Portugal Futurista *colaborariam além de Almada* (Os Bailados Russos *de colaboração com Rui Coelho (músico) e José Pacheco (arquitecto);* Saltimbancos — Contrastes simultâneos, *de colaboração com Santa Rita; e* Mima Fataxa); *Rebelo de Bettencourt (artigo sobre Santa-Rita Pintor); seriam publicados alguns textos de Marinetti, Boccioni e Carrá; o* Manifesto dos pintores futuristas; L'Abstractionisme Futuriste — divagation outre philosophique — vertige à propos de l'oeuvre génial de Santa Rita-Pintor — abstraction congeniale intuitive (matiére force), *poemas de Apollinaire e Mlle. Sonia Delaunay-Terk, Blaise Cendrars, Sá-Carneiro, Pessoa; e os já referidos* Ultimatum *de Álvaro de Campos e a 1.ª Conferência futurista de José de Almada Negreiros.*

Com a apreensão do jornal, a pequena exaltação futurista desapareceu praticamente, sendo no entanto de notar em 1921 a publicação do manifesto literário Nós, *de António Ferro e o* Manifesto folha volante *(Coimbra 1915) organizado por Mário Coutinho, Celestino Gomes, António Navarro e Abel Almada.*

As referências expressas a Marinetti e ao futurismo italiano são entre os modernistas portugueses de duas ordens: ou escassas e cautelosas (Sá-Carneiro, Pessoa) ou rasgadamente elogiosas (Santa-Rita; Rebelo de Bettencourt, Almada). O primeiro chegou a pedir em Paris «em nome de Marinetti» a Mário de Sá-Carneiro para este lhe arranjar um editor para uma tradução dos manifestos italianos. Este, em carta, diria a Fernando Pessoa: «Para ser amável escreverei a qualquer

livreiro daí, que dirá que não...» ([25]*). Rebelo de Bettencourt já em 1917 no* Portugal Futurista *escrevia em artigo sobre a Filosofia Futurista, mais tarde ampliado, onde repete ponto por ponto (*[26]*), (quase diríamos traduz) as principais afirmações dos primeiros manifestos italianos, terminando com esta ingénua afirmação que para nós hoje tem um sabor bem amargo de antevisão terrível: «Se Marinetti, com o seu futurismo, preparou o advento do fascismo, porque é que Santa-Rita Pintor não prepararia também um grande movimento de inteligência e rejuvenescimento entre nós?». Só que Santa-Rita, morto em 1918, nada viria a saber do «grande Movimento» que por acaso também não foi de inteligência nem de rejuvenescimento.*

Almada que, por seu turno, depois de dar nascimento ao futurismo em Portugal e depois da morte do «papa português do futurismo», foi indiscutivelmente o seu único e grande representante e elogiou múltiplas vezes os futuristas italianos e particularmente Marinetti, viria a ter palavras não muito entusiastas em relação a ele, quando em 1932 visita Portugal e é recebido precisamente *pelos «três mais categorizados inimigos do futurismo em Portugal», Júlio Dantas (o maior representante do passadismo lusíada), Adães Bermudes, e António Ferro (ex-futurista e nessa altura sumo-orientador salazarista da chamada «Política do Espírito»/SNI): «O admirável criador do futurismo, diria Almada, está naquela face académica e na respectiva idade em que se prestam lindamente para ser manejados pelos putrefactos e pelos arranjistas (...) da parte de Marinetti não houve uma única e simples saudação aos seus companheiros de Portugal e, pelo contrário, bem custodiado pelos austeros «pompiers» nacionais, veio de casaca estabelecer mais confusão do que a que já havia entre os que gostam de fazer equívocos e os eternos equivocados (...) Las-*

([25]) Carta a Fernando Pessoa em 13 de Julho de 1914.

([26]) In *O Mundo das Imagens-Crónicas.* Lisboa, 1928. Citamos o artigo já ampliado.

timamos, nós futuristas portugueses, a sua amnésia quanto a Portugal, a sua falta de memória acerca de que nomes heróicos do futurismo fizeram aqui nesta terra uma guerra sem tréguas contra putrefactos e botas de elástico» ([27]).

3 — O FUTURISMO ITALIANO E O FUTURISMO BRASILEIRO

Regressado da Europa em 1912, Oswaldo de Andrade trouxe consigo algumas sementes futuristas. Poucas, de resto e que ao contacto com a quente terra brasileira tomaram estranhas configurações, revestiram a histeria pequeno-burguesa duma vermelha coloração sensualista e em pouco tempo esqueceram completamente a sua origem europeia. Oswaldo, aliás tal como Santa-Rita parecia não ter entendido muito bem o que era o futurismo: aproveitou-lhe as primeiras impressões. Naquela altura a sua admiração por Paul Fort era indiscutivelmente maior do que por Marinetti. Três anos depois o poeta português Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho planeiam em Copacabana uma revista luso-brasileira que «comunicasse aos leitores a nova mensagem europeia» (Hernâni Cidade). Tratava-se, como é óbvio do Orfeu. *Mas não foi nesse ano que o modernismo brasileiro teve o seu ponto de partida. Com efeito o grupo da «Semana de Arte Moderna» estava longe de se encontrar constituído e a contribuição brasileira para a revista modernista portuguesa resumiu-se aos poemas de Ronald de Carvalho. Só em 1917, uma exposição de pintura de Anita Malfatti iria reunir as diversas forças e impulsionar o modernismo brasileiro que teria a sua continuação com o* manifesto do Trianon *(1921) e o seu apogeu em 1922 com a «Semana de Arte Moderna» em S. Paulo.*

([27]) *Um ponto no i do futurismo* in *Obras completas de José de Almada Negreiros* 6 — Textos de intervenção. Lisboa, 1972.

Em 1920 fala-se já por toda a cidade em futurismo a propósito de tudo e de nada e muito mais se falará quando Mário de Andrade no «Prefácio interessantíssimo» à Pauliceia Desvairada *afirma: «não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o* ([28])*, a propósito do facto de Oswaldo de Andrade o ter qualificado como tal. O autor de* Macunaíma *viria ainda, para clarificar a questão, a escrever um artigo* ([29]) *intitulado precisamente: «Futurista?», onde a certa altura desabafa: «E classificam-me de futurista, agrilhoam o meu pobre Prometeu, às artes ou artimanhas de Marinetti ou de Boccioni!!!! Futurista porquê? Será só e unicamente porque o meu amigo admira certos corifeus do futurismo e reconhece no meio das suas ironias, os benefícios que o grupo nos veio trazer?». O principal poeta do modernismo brasileiro furta-se assim ao rótulo fácil de futurista, pois embora reconhecendo a importância de Marinetti, Soffici e todos os outros futuristas italianos por um lado, e de figuras como Whitman, Verhaeren, Salmon, Apollinaire e Cendrars, por outro aproveitando sempre que possível as suas técnicas e os seus recursos, sempre os modernistas quiseram ouvir a própria voz do Brasil, criar uma poesia e uma arte verdadeiramente nacionais, além de que a admiração não refreou as críticas que haveriam de ser feitas aos diversos erros de Marinetti e de que Mário de Andrade não pôde aceitar o «banimento completo da lembrança de Deus, o desrespeito absoluto pelo antigo idioma, também gentil, e o abandono das noções de pátria e principalmente de tradição...» e conclui: «O poeta de* Pauliceia Desvairada *não é um futurista e, principalmente, jamais se preocupou de «fazer futurismo». Ele consente que o chamem de extravagante, original, actual, maluco,do «domínio da patologia»... mas não consente que o prendam à estrebaria malcheirosa de qualquer escola»* ([30]).

([28]) In Mário de Andrade: *Poesias completas.* (4.ª Edição) S. Paulo, 1974.

([29]) In *Jornal do Comércio* (Edição de S. Paulo) 6/6/1921.

([30]) In artigo citado.

Oswaldo replica a este artigo apoiando-se em Marinetti e Balilla, Pratella («Todos os inovadores foram logicamente futuristas, em relação ao seu tempo»). Chama a Mário passadista e defende a existência de um futurismo paulista (negado pelo seu opositor) citando poemas de Guilherme de Almeida, Aguiar Barbosa e Menotti del Picchia. Durante vários anos a polémica manteve-se acesa — ser ou não futurista. Por um lado aceitavam as inovações técnicas do futurismo, com que se atacava a arte passadista e convencional, por outro as exigências resultantes da necessidade de manter uma personalidade nacional levavam-nos para muito longe do futurismo entendido à europeia.

A questão reacender-se-á quando em Maio de 1926 o próprio Marinetti vai a S. Paulo para uma das suas habituais conferências (que aliás não chega a fazer devido aos assobios e pateadas com que o público o brinda à sua chegada).

A este propósito escreveu o crítico e historiador do modernismo brasileiro Mário da Silva Brito: «A palavra futurismo ganha nova força quando vem a S. Paulo Filippo Tommaso Marinetti, empresado por N. Viggiani para pronunciar conferências. Vem difundir as suas ideias estéticas, afirmam uns, ou surripiar a bolsa da colónia italiana para o fascismo de Mussolini, intrigam outros. Marinetti é recebido irónica e hostilmente pelos corifeus do modernismo — que é a palavra nova encontrada pelos ex-futuristas para a definição de si próprios» [31].

Lisboa, Maio de 1979

JOSÉ MENDES FERREIRA

[31] Suplemento literário de *O Estado de S. Paulo* de 6 de Dezembro de 1958.

MANIFESTOS FUTURISTAS

FUNDAÇÃO E MANIFESTO DO FUTURISMO

Publicado no «Figaro» de Paris em 20 de Fevereiro de 1909

F. T. MARINETTI (1)

Estivemos acordados toda a noite — os meus amigos e eu — debaixo de lâmpadas de mesquita com cúpulas de cobre furado, estreladas como as nossas almas porque, tal como estas, irradiadas pelo fechado fulgor de um coração eléctrico. Pisámos longamente a nossa atávica preguiça em opulentos tapetes orientais, discutindo perante as fronteiras extremas da lógica e enegrecendo muito papel com frenéticas escritas.

Um imenso orgulho inchava os nossos peitos, porque nos sentíamos sós, naquele momento, acordados e hirtos, como

(1) Filippo Tommaso Marinetti. — Nasceu em 1876 em Alexandria, no Egipto e morreu em 1944 em Bellagio. Foi o fundador do movimento futurista, com este manifesto, publicado em Paris, originalmente em francês, no «Figaro». Marinetti é principalmente um teórico do futurismo, um verdadeiro «fabricante» de manifestos, tendo, no entanto, escrito numerosas obras de ficção e muito poemas. Destacamos do conjunto dos seus livros: «La Conquête des Étoiles» (1902); «Le Roi Bombance» (1905); «La Ville Charnelle» (1908); «Mafarka, le Futuriste» (1909); «Le Monoplan du Pape» (1912); «Zang Tumb Tumb» (1914); «Guerra única higiene do mundo» (1915); «Ilha dos beijos» de colaboração com Bruno Corra (1918); «Les mots em liberté futuristes» (1919); «Para além do Comunismo» (1920); «Os Indomáveis (1922); «Espanha veloz e touro futurista» (1931). (N. do T.).

faróis soberbos ou como sentinelas avançadas, frente ao exército das estrelas inimigas, que nos fitavam do seu celeste acampamento. Sós com os fogueiros que se agitam diante dos fornos infernais dos grandes navios, sós com os negros fantasmas que pesquisam nos bojos afogueados das locomotivas lançadas em correria louca, sós com os bêbados titubeantes, com um incerto bater de asas ao longo das paredes da cidade.

Sobressaltámo-nos, de repente, ao ouvir o rumor formidável dos enormes eléctricos de dois pisos, que passavam pulsando, resplendentes de luzes multicores, como as aldeias em festa que o Pó transbordando abala e arranca inesperadamente, para arrastá-las até ao mar, por cima de cascatas e através do sorvedouro de um dilúvio.

Depois o silêncio tornou-se mais pesado. Mas enquanto escutávamos o cansado rosnar de preces do velho canal e a chiadeira dos ossos dos palácios moribundos sobre as suas barbas de húmida verdura, ouvimos subitamente rugir sob as janelas os automóveis famélicos.

— Vamos, disse eu; vamos amigos! Partamos! Finalmente a mitologia e o ideal místico foram superados. Estamos aqui para assistir ao nascimento do Centauro, e muito em breve veremos voar os primeiros Anjos!... Será preciso abanar as portas da vida para lhes experimentar os gonzos e os ferrolhos!... Partamos! Esta é a primeiríssima aurora sobre a terra! Não há nada que iguale o esplendor da espada vermelha do sol que cintila pela primeira vez nas trevas milenárias!...

Aproximámo-nos das três feras que sopravam, para lhes apalpar amorosamente os tórridos peitos. Eu estendi-me sobre o meu carro como um cadáver no caixão mas, de repente, ressuscitei debaixo do volante, essa lâmina de guilhotina que ameaçava o meu estômago.

A furiosa vassoura da loucura arrancou-nos a nós mesmos e empurrou-nos através das ruas, íngremes e profundas como leitos de rios. Aqui e ali um candeeiro doente, por detrás dos vidros duma janela, ensináva-nos a desprezar a ilusória matemática dos nossos olhos mortiços.



Desenho que representa um serão futurista em Milão em 1911 onde se podem ver: Boccioni, Pratella, Marinetti, Carrà e Russolo

Eu gritei — o faro, só o faro, às feras basta o faro!

E nós, como jovens leões, seguimos a morte, de pêlo negro, maculado de pálidas cruzes, que corria em frente pelo vasto céu violáceo, vivo e palpitante.

E, no entanto, não tínhamos uma Amante ideal que erguesse até às nuvens a sua sublime figura, nem uma Rainha cruel a quem oferecer os nossos próprios despojos, torcidos, à guisa de anéis bizantinos! Nada, para querer morrer, a não ser o desejo de nos libertarmos finalmente da nossa coragem demasiado pesada!

E corremos, esmagando nas soleiras das casas os cães de guarda que se enrolavam, debaixo dos nossos pneumáticos escaldantes, como punhos de camisa debaixo do ferro de engomar. A Morte, domesticada, ultrapassava-me em cada curva para me estender a pata com graça e, de quando em quando, estendia-se por terra com um rumor de maxilas estrindentes, atirando-me de todas as poças, olhares aveludados e acariciantes.

Saiamos da sabedoria como de uma horrível casca, e atiremo-nos, como frutos apimentados de orgulho, para dentro da boca imensa e torta do vento!... Ofereçamo-nos como pasto ao Ignoto, não por desespero, mas apenas para encher os profundos poços do Absurdo!

Mal tinha pronunciado estas palavras, quando girei bruscamente sobre mim, com a mesma ebriedade louca dos cães que querem morder o próprio rabo, e eis que de, súbito, vieram ao meu encontro dois ciclistas, que me atrapalharam, hesitando à minha frente como dois raciocínios, ambos persuasivos e contraditórios. O seu estúpido dilema discutia no meu caminho... Que chatice! Auff!... Travei de repente e para mágoa minha lancei-me de rodas para o ar numa fossa...

Oh! materna fossa, quase cheia de uma água lamacenta! Bela fossa de fábrica! Saboreei avidamente a tua lama fortificante, que me fez lembrar o santo peito negro da minha ama sudanesa... Como me aliviei —trapo sujo e fedorento —

debaixo do carro virado, senti atravessar-me o coração, deliciosamente, o ferro em brasa da alegria!

Uma multidão de pescadores armados de linhas de pesca e de naturalistas com gota agitava-se já em volta do fenómeno. Com cuidado paciente e meticuloso, aquela gente dispôs altas armações e enormes redes de ferro para pescar o meu automóvel semelhante a um grande peixe-cão encalhado. O carro emergiu lentamente da fossa, deixando no fundo, como se fossem escamas, a sua pesada carrosseria de bom senso e o seu macio estofo de comodidade.

Pensavam que o meu belo peixe-cão estivesse morto, mas bastou uma carícia minha para reanimá-lo e ei-lo ressuscitado, ei-lo a correr de novo sobre as suas barbatanas potentes!

Então, com o rosto coberto pela boa lama das fábricas — amassado por escórias metálicas, por suores inúteis, por fuligens celestes —, nós, confusos, de braços atados, mas impávidos, ditámos as nossas primeiras vontades a todos os homens *vivos* da terra:

Manifesto do Futurismo

1. Nós queremos cantar o amor do perigo, o hábito da energia e da ousadia.

2. A coragem, a audácia e a rebelião serão elementos essenciais da nossa poesia.

3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insónia febril, o passo de corrida, o salto mortal, a bofetada e o soco.

4. Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu com uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida, com o seu cofre enfeitado por grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel que ruge, que parece correr debaixo de fogo, é mais belo do que a *victória de Samotrácia*.

5. Queremos glorificar o homem que segura o volante, cujo eixo ideal atravessa a Terra, ele também lançado em corrida, no circuito da sua órbita.

6. É preciso que o poeta se enriqueça com ardor, esforço e liberdade, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.

7. Já não há beleza senão na luta. Nenhuma obra que não tenha um carácter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças ignotas, para reduzí-las e prostrá-las diante do homem.

8. Estamos no promontório extremo dos séculos!... Porque razão nos devemos acautelar, se queremos arrombar as misteriosas portas do impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Vivemos agora no absoluto, pois criámos a velocidade omnipresente.

9. Queremos glorificar a guerra — única higiene do mundo — o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.

10. Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todas as espécies, e combater contra o moralismo, o feminismo e contra todas as baixezas oportunísticas ou utilitárias.

11. Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela rebelião; cantaremos as marés multicores ou polifónicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor nocturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas eléctricas; as estações glutonas, devoradoras de serpentes que deitam fumo; as fábricas penduradas nas nuvens pelos fios retorcidos dos seus fumos; as pontes semelhantes a ginastas gigantes que galgam os rios, balouçando ao sol com um brilho de facas; os piroscafos aventurosos que farejam o horizonte, as locomotivas

de peito amplo que atropelam os carris, como enormes cavalos de aço com freios de tubos e o voo deslizante dos aeroplanos cuja hélice rasga o vento como uma bandeira e parece aplaudir como uma multidão entusiasta.

É de Itália que nós lançamos pelo mundo fora este nosso manifesto de violência agitadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o *«Futurismo»*, porque queremos libertar este país da sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários.

A Itália foi por demasiado tempo um mercado de regateiros. Nós queremos libertá-la dos numerosos museus que a cobrem toda de cemitérios.

Museus: cemitérios!... Idênticos, de facto, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: absurdos dormitórios públicos em que se repousa para sempre ao lado de seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de pintores e escultores que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e de linhas, ao longo das paredes que discutem!

Que lá se vá em peregrinação, uma vez por ano, como se vai ao cemitério no dia de finados... posso conceder. Que uma vez por ano seja deposta uma coroa de flores em frente da *Gioconda*, também se concede... Mas não admito que se levem quotidianamente a passear pelos museus as nossas tristezas, a nossa frágil coragem, a nossa mórbida inquietude. Porque razão querer tomar veneno? Porque razão querer apodrecer?

E que se pode ver num velho quadro, senão a penosa contorsão do artista, que se esforça por ultrapassar as insuperáveis barreiras opostas ao desejo de exprimir inteiramente o seu sonho?... Admirar um quadro antigo equivale a verter a nossa sensibilidade numa urna funerária, em vez de atirá-la para longe, em violentos jactos de criação e de acção.

Quereis estão desperdiçar todas as vossas melhores forças nesta eterna e inútil admiração do passado, da qual saís fatalmente exaustos, diminuídos ou espezinhados?

Em verdade vos digo que a frequência quotidiana dos museus, das bibliotecas e das academias (cemitérios de esforços vãos, calvários de sonhos crucificados, registos de impulsos truncados!...) é, para os artistas, tão prejudicial quanto a tutela prolongada dos pais para certos jovens ébrios do seu talento e da sua vontade ambiciosa. Para os moribundos, para os enfermos, para os prisioneiros, o passado admirável talvez seja um bálsamo para os males, pois para eles o futuro está vedado... Mas nós não queremos mais saber do passado, nós, jovens e fortes *futuristas!*

Venham então, alegres incendiários, com os dedos carbonizados! Ei-los Ei-los... Abaixo! Lancem fogo às estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais para inundar os museus!... Oh a alegria de ver boiar à deriva, rasgadas e desbotadas, naquelas águas as velhas telas gloriosas... Empunhem os machados, os martelos, e demoli sem piedade as cidades veneradas!

Os mais velhos entre nós têm trinta anos: ficam-nos, portanto, pelo menos uns dez anos para completar a nossa obra. Quando tivermos quarenta anos, que outros homens mais jovens e mais válidos do que nós nos atirem também para o cesto dos papéis, como manuscritos inúteis — nós assim o desejamos!

Virão contra nós os nossos sucessores; virão de longe, de todos os lados, dançando na cadência alada dos seus primeiros cantos, estendendo dedos aduncos de larápios e farejando caninamente às portas das academias o bom cheiro das nossas mentes em putrefacção, já prometidas às catacumbas das bibliotecas.

Mas nós não estaremos lá... Encontrar-nos-ão por fim — numa noite de Inverno — em pleno campo, sob um triste alpendre martelado por uma chuva monótona, acocorados junto dos nossos aeroplanos trepidantes, no acto de aquecermos as mãos nas chamas mesquinhas que darão os nossos livros de hoje, ardendo sob o voo das nossas imagens.

Afadigar-se-ão à vossa volta, ofegantes de angústia e de despeito e todos exasperados pelo nosso soberbo, incansável arder, arriscar-se-ão para nos matarem, movidos por um ódio tanto mais implacável quanto os seus corações estiverem ébrios de amor e de admiração por nós.

A forte e sã Injustiça explodirá radiosa nos seus olhos. — A arte, com efeito, só pode ser violência, crueldade, e injustiça.

Os mais velhos entre nós têm trinta anos: e no entanto consumidos já tesouros, mil tesouros de força, de amor, de audácia, de astúcia e de rude vontade; atirámo-los fora impacientemente, com fúria, sem apego, sem nunca hesitar, sem nunca repousarmos, obstinadamente... Olhem para nós! Não somos ainda casados! Os nossos corações não sentem nenhuma fadiga, porque estão nutridos de fogo, de ódio e de velocidade!... Não se admiram... É lógico, pois nem sequer vos recordais de haver vivido! Hirtos no cume do mundo, lançamos uma vez mais o nosso desafio às estrelas!

Tendes objecções?... Basta! Basta! Já as conhecemos... Já compreendemos!... A nossa bela e mentirosa inteligência afirma-nos que somos a encarnação e o prolongamento dos nossos avós — Talvez!... Seja!... Mas que importa? Não queremos entender... Ai de quem nos repetir estas infames palavras!... Levantemos a cabeça!... Hirtos no cume do mundo, lançamos uma vez mais o nosso desafio às estrelas!...

MATEMOS O LUAR!

F. T. MARINETTI

Abril de 1909

I

— Olá grandes poetas incendiários, meus irmãos futuristas!... Olá! Paolo Buzzi, Palazzeschi, Cavacchioli, Govoni, Altomare, Folgore, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini,

Pratella, D'Alba, Mazza! Saiamos de Paralisi ([1]), devastemos Podagra ([2]) e estendamos a grande Ferrovia militar nos flancos do Gorisankar, cume do mundo!

Saímos todos da cidade, com um passo ágil, preciso, que parecia querer dançar procurando por toda a parte obstáculos para superar. À nossa volta, e nos nossos corações, a imensa ebriedade do velho sol europeu, que balançava entre nuvens cor de vinho... Esse sol atirou-nos à cara a sua grande tocha de púrpura incandescente, depois perdeu-se, vomitando tudo até ao infinito.

Turbilhões de pó agressivo; cegante fusão de enxofre, de potassa e de silicatos nas vidraças do Ideal!... Fusão de um novo globo solar que dentro em breve veremos refulgir.

— Cobardes! — gritei voltando-me para os habitantes de Paralisi, amontoados por baixo de nós, massa enorme de obuses irritados, já prontos para os nossos futuros canhões.

«Cobardes! Cobardes!... Porquê estas chiadelas de gatos esfolados vivos?... Tendes talvez medo que lançemos fogo aos vossos casebres?... Ainda não!... Temos porém de os aquecer no próximo inverno!... Por agora contentamo-nos em fazer ir pelos ares todas as tradições, como pontes apodrecidas!... A guerra?... Está bem é de facto a nossa única esperança, a nossa única razão de vida, a nossa única vontade!... Sim, a guerra! Contra vocês que levais muito tempo a morrer e contra todos os mortos que atulham as nossas estradas!...

«Sim, os nossos nervos exigem a guerra e desprezam a mulher, pois tememos que braços suplicantes se agarrem aos nossos joelhos no dia da partida!... Que querem as mulheres afinal, que pretendem os sedentários, os inválidos os doentes e todos os conselheiros prudentes? À sua vida vacilante, rasgada por agonias lúgubres, por sonos alterosos e por pesadelos graves, nós preferimos a morte violenta e glorificamo-la como a única digna do homem, esse animal de rapina.

«Queremos que os nossos filhos sigam alegremente a sua vontade, censurem brutalmente os velhos e trocem de tudo o que se encontra consagrado pelo tempo!

Estais indignados? Apupais-me?... Falem mais alto!... Não ouvi essa injúria! Mais alto. O quê? Ambiciosos?... Ah! Sim, evidentemente! Somos ambiciosos, porque não nos queremos encostar aos vossos malcheirosos pêlos, ou lã fedorenta, cor de lama, arrebanhada nas estradas antigas da Terra... Mas «ambiciosos» não é a palavra exacta! Somos antes jovens artilheiros na paródia!... e vocês devem habituar-se ao estrondo dos canhões! Que estáis a dizer?... Somos doidos?... Ena! Aí está finalmente a palavra que esperava!... Ah! Ah! Muito bem achada... Mas tenham cuidado com essa palavra de ouro maciço e vão depressa em procissão fechá-la na mais ciumenta das vossas adegas! Com essa palavra nas mãos e nos lábios podereis viver ainda vinte séculos!... Eu cá por mim, informo-vos que o mundo está podre de sabedoria!...

«É por essa razão que hoje ensinamos o heroismo metódico e quotidiano, o grito pelo desprezo, pelo qual o coração dá todo o seu rendimento, o hábito do entusiasmo, o abandono à vertigem...

«Ensinamos o mergulho na morte tenebrosa sob o olhar branco e fixo do Ideal... E nós mesmos daremos o Exemplo, abandonando-nos à furiosa Costureira das batalhas, que depois de nos ter preparado uma bela farda escarlate, brilhante à luz do sol, ungirá de chamas os nossos cabelos escovados pelos projécteis... Assim mesmo o calor de uma tarde de verão cobre os campos de um deslizante fulgor de pirilampos.

«É necessário que os homens todos os dias electrizem os seus nervos até possuirem um orgulho temerário!... É necessário que joguem a sua vida num repente, sem olharem para o *croupier* batoteiro e sem controlarem o equilíbrio das *roulettes* inclinados para os vastos panos verdes da guerra, in-

([1]) ([2]) Paralisi significa em italiano *paralisia;* Podagra, tal como em português, refere-se a uma determinada forma de *gota,* especialmente localizada nos pés. (N. do T.).

cubados pela aventurosa lâmpada do sol. É mesmo necessário, — percebem? — que a alma lance o corpo às chamas, como um brulote, contra o inimigo, o eterno inimigo que mesmo que não existisse teria de ser inventado!...

«Vejam, lá em baixo, aquelas espigas de trigo, alinhadas em batalhões, aos milhões... Aquelas espigas, ágeis soldados de baionetas aguçadas, glorificam a força do pão, que se transforma em sangue, para esguichar até ao zénit. O sangue, é bom que o saibam, não tem valor nem esplendor, senão libertado, com o ferro ou com o fogo, da prisão das artérias! E nós ensinaremos a todos os soldados *armados* da terra como o sangue deve ser vertido... Mas antes, convirá limpar bem a grande caserna onde vocês pululam, seus insectos!...

Entretanto, percevejos, podeis ainda voltar, por esta noite, aos imundos catres tradicionais, em que nós nunca mais queremos dormir!»

Enquanto lhes virava as costas, senti pelas dores na espinha, que tinha arrastado por demasiado tempo, na rede imensa e negra da minha palavra, aquela gente moribunda com os seus ridículos pinchos de peixe amontoado sob a última vaga de luz que a tarde lançava contra os recifes da minha fronte.

II

A cidade de Paralisi, com a sua estridência de galinheiro, com os seus orgulhos impotentes de colunas truncadas, com as suas cúpulas inchadas que dão à luz mesquinhas estatuetas, com o capricho dos seus fumos de cigarro sobre bastões pueris oferecidos aos piparotes... desaparece nas nossas costas, dançando ao ritmo dos nossos passos velozes.

À minha frente, a poucos quilómetros de distância, surgiu de súbito o Manicómio, ao alto, na garupa de uma colina elegante, que parecia trotar como um potro.

— Irmãos — disse eu — descansemos pela última vez antes de iniciarmos a construção da grande Ferrovia futurista!

Deitámo-nos, completamente envolvidos pela imensa loucura da Via Láctea, à sombra do Palácio dos vivos, e de repente calou-se o fracasso dos grandes martelos quadrados do espaço e do tempo... Mas Paolo Buzzi, não podia dormir, pois o seu corpo prostrado agitava-se constantemente por causa das picadas das estrelas venenosas que nos assaltavam por todos os lados.

Irmão — murmurou — enxota para longe de mim estas abelhas que zumbem sobre a rosa purpurina da minha vontade!

Depois voltou a adormecer na sombra visionária do Palácio cheio de fantasia, do qual subia a embaladora e ampla melopeia da alegria eterna.

Enrico Cavacchioli dormitava e sonhava em voz alta:

— Sinto que o meu corpo rejuvenesce uns vinte anos!... Regresso ao berço num passo cada vez mais infantil... Em breve voltarei ao ventre de minha mãe!... Portanto tudo me é permitido!... Desejo lindos brinquedos para estragar... Cidades para esborrachar, formigueiros de gente para revolver! Quero domesticar os ventos e pôr-lhes uma trela... Quero uma rabanada de vento como fluídos galgos para dar caça aos cirros débeis e barbudos.

A respiração dos meus irmãos adormecidos assemelhava-se ao som de um mar potente, sobre uma praia. Mas o entusiasmo inexaurível da aurora transbordava já das montanhas, tão copiosamente a noite tinha derramado por toda a parte perfumes e linfas heróicas. Paolo Buzzi, bruscamente soerguido daquela maré de delírio contorceu-se como que numa angústia de pesadelo.

— Estão a ouvir os soluços da terra? A terra agoniza com horror da luz!... Demasiado sós inclinaram-se sobre a sua lívida cabeceira! Temos de a deixar dormir!... Ainda!... Sempre!... Dêem-me nuvens, montões de nuvens, para cobrir os seus olhos e a sua cabeça que chora!

Ao som destas palavras o Sol estendeu, deste a extremidade do horizonte, o seu trémulo e vermelho volante de fogo.

— Levanta-te Paolo — gritei então — Pega naquela roda... nomeio-te guiador do mundo!... Mas ai, nós não somos suficientes para o grande trabalho da Ferrovia futurista. O nosso coração está ainda cheio de imundas velharias: caudas de pavão, pomposos galos de cata-vento, afectados lenços perfumados!... E não extirpámos ainda do nosso cérebro as lúgubres formigas da sabedoria... Os loucos adoram-nos vamos libertá-los!

Aproximámo-nos dos muros embebidos de alegria solar, transpondo um sinistro vale, onde trinta gruas metálicas erguiam chiando, pequenos vagões cheios de roupa branca fumegante, inútil barrela daqueles Puros, lavados já de toda a sujidade lógica.

Dois psiquiatras surgiram, categóricos na entrada do Palácio. Eu nas mãos apenas tinha um brilhante farol de automóvel; e foi com o seu cabo de cobre luzente que os matei.

Pelas portas escancaradas, loucos e loucas sem camisa, semi-nús irromperam aos milhares, torrencialmente, de forma a rejuvenescer e a dar cor ao rosto enrugado da Terra.

Alguns quiseram logo agitar como bastões de marfim, os campanários brilhantes; outros puseram-se a andar à roda com as cúpulas... As mulheres penteavam as suas longínquas cabeleiras de nuvens com as pontas aguçadas de uma constelação.

— Ó loucos, ó nossos amados irmãos, segui-me!... Construiremos a Ferrovia no cume de todas as montanhas até ao mar! Quantos sois?... três mil?... Não basta! Por outro lado o tédio e a monotonia refrearão em breve o vosso belo entusiasmo... Corramos a pedir conselho às feras dos serralhos acampadas às portas da Capital. São os seres mais vivos, os mais desprendidos, os menos vegetais! Em frente!... Para Podagra! Para Podagra!...

E partimos, qual descarga formidável de uma cerrada crueldade.

O Exército da loucura marchou de planície em planície, desceu pelos vales, subiu depressa aos cumes, com o impulso

fatal e fácil de um líquido em enormes vasos comunicantes, e por fim metralhou com gritos, com cabeçadas e com murros os muros de Podagra que ressoou como um sino.

Depois de ter embriegado, assassinado, ou esmagado os guardas, a gesticulante maré inundou o imenso corredor lamacento do serralho, cujas jaulas, cheias de jubas dançantes ondulavam no vapor das urinas selváticas e oscilavam mais ligeiras que gaiolas de canários entre os braços dos loucos.

O reino dos leões rejuvenesceu a Capital. A rebelião das crinas e o volumoso esforço das garupas curvadas em alavanca esculpiam as fachadas. A sua força de torrente escavando o pavimento, transformou as ruas em túneis de arcos rebentados. Toda a tísica vegetação dos habitantes de Podagra foi posta no forno das casas, que cheias de ramos uivantes, tremiam sobre a impetuosa saraivada de pavor que crivava os telhados

Com bruscos impulsos e com gracinhas de *Clowns* (3), os loucos montavam os belos leões indiferentes que nem os ouviam e estes bizarros cavaleiros exultavam com os tranquilos movimentos de cauda que a todo o instante os atiravam por terra... De súbito as feras estacaram, os loucos calaram-se, em frente dos muros, que já não se moviam...

— Os velhos morreram... Os jovens fugiram!... Foi melhor assim... Depressa! Arranquem os pára-raios e as estátuas!... Saqueemos os cofres cheios de ouro... Lingotes e moedas!... Todos os metais preciosos serão fundidos, para a grande Ferrovia militar!...

Precipitámo-nos para fora, com os loucos gesticulando e as loucas despenteadas, com os leões, com os tigres e as panteras montadas em pêlo pelos cavaleiros cuja ebriedade tornava rígidos, contorcia e fazia rir freneticamente.

---

(3) Em inglês no original. Ao longo destes textos surgem além desta muitas outras palavras em língua inglesa, francesa, etc., que, obviamente, mantivemos, sem tradução nesta nossa versão em língua portuguesa (N. do T.).

Podagra não era mais do que uma enorme cuba, cheia de um vinho vermelho dos servedouros espumosos, que escorria veemente das portas, cujas pontes levadiças eram funis trepidantes e sonoros...

Atravessámos as ruínas da Europa e entrámos na Ásia, espalhando até longe as hordas aterrorizadas de Podagra e de Paralisi, tal como os semeadores lançam a semente com um grande gesto circular.

III

Ia alta a noite e estávamos quase no céu, no planalto persa, sublime altar do mundo, cujos degraus imensos comportam populosas cidades. Alinhados até ao infinito ao longo dos Carris arquejávamos sobre cadinhos de barita, de alumínio e de manganésio, que de vez em quando espantavam as nuvens com a sua explosão deslumbrante; e vigiávamos, em círculo, a majestosa ronda dos leões que, com as caudas no ar, as jubas ondulando ao vento, furavam o negro e o profundo céu com os seus rugidos rotundos e brancos.

Mas, a pouco e pouco, o brilhante e quente sorriso da lua transbordou das nuvens rasgadas. E, quando ela apareceu por fim, a gotejar o enebriante leite das acácias, os loucos sentiram o coração sair do peito e voar em direcção à superfície da líquida noite.

De repente, um grito altíssimo dilacerou o ar; um rumor propagou-se, todos se deram conta... Era um louco muito jovem, com olhos de virgem, fulminado sobre os carris.

O seu cadáver foi logo erguido. Tinha entre as mãos uma flor branca e desejosa, cujo pistilo se agitava como uma língua de mulher. Alguns quiseram tocar-lhe, e foi mau, porque rapidamente, com a facilidade de uma aurora que se propaga no mar, uma verdura soluçante surgiu prodigiosamente da terra encrespada de ondas imprevistas.

Do flutuar azul das pradarias, emergiam vaporosas cabeleiras de inúmeras nadadoras, que entreabriam, suspirando, as pétalas das suas bocas e dos seus olhos húmidos (4).

Então, no inebriante dilúvio dos perfumes, vimos crescer largamente à nossa volta uma fabulosa floresta, cujas folhas arqueadas pareciam prostradas por uma brisa demasiado lenta. Ondulava nela uma ternura amarga... Os rouxinóis bebiam a sombra odorosa com longos gargarejos de prazer e, de vez em quando desatavam a rir nos cantinhos jogando às escondidas como crianças vivas e maliciosas. Um sono suavíssimo vencia lentamente o exército dos loucos, que se pôs a uivar de terror.

Violentas, as feras precipitaram-se a socorrê-los. Por três vezes apertados em novelos saltitantes e com assaltos de raiva explosiva, os tigres transportaram os invisíveis fantasmas em que fermentava a profundidade daquela floresta de delícias...

Finalmente, foi aberta uma passagem: enorme convulsão de folhagens feridas, cujos longos gemidos acordaram os distantes ecos loquazes escondidos nas montanhas. Mas, enquanto nos afadigávamos todos, a libertar as nossas pernas e os nossos braços das últimas lianas afectuosas, sentimos, de repente, a Lua carnal, a Lua das belas coxas escaldantes, abandonar-se languidamente nas nossas costas alquebradas.

Sim ouvi gritar na solidão aérea dos planaltos:

— Matemos o Luar!

Alguns acorreram às cascatas próximas; gigantescas rodas foram levantadas e as turbinas transformaram a velocidade

---

(4) Tem-se observado que existe entre esta passagem e o célebre qudro de Carlo Carrà: «As nadadoras», de 1910, uma estreita relação. Efectivamente, podemos mesmo admitir que o pintor desejasse expressamente tratar o tema e que a leitura desta passagem lhe tivesse fornecidos fortes motivações. Nada disto é invulgar, pois os futuristas, nas diversas artes, trabalharam temas comuns, com o que, normalmente, mais não pretendiam que ilustrar certos princípios teóricos expressos nos manifestos e proclamações. (N. do T.).

da água em magnéticos espasmos que subiram a fios seguros por altas estacas, até globos luminosos e zumbentes.

E foi assim que trezentas luzes eléctricas apagaram com os seus raios de giz deslumbrante a antiga rainha verde dos amores.

E a Ferrovia militar foi construída. Ferrovia extravagante que seguia a cadeia das montanhas mais altas e sobre o qual se atiraram logo as nossas veementes locomotivas enfeitadas de gritos agudos, indo de um cume ao outro, lançando-se em todos os precipícios e subindo por todo o lado, à procura de abismos esfomeados, de curvas absurdas e de impossíveis ziguezagues... À nossa volta, ao longe, o ódio ilimitado assinalava o nosso horizonte hirto de fugitivos. Eram as hordas de Podagra e de Paralisi, que nós derrubámos no Indostão.

IV

Feroz perseguição... já está transposto o Ganges! Finalmente o sopro impetuoso dos nossos feitos dispersou à nossa frente as nuvens arrastadas, dos envolvimentos hostis e nós avistámos no horizonte os sobressaltos esverdeados do Oceano Índico, a que o céu punha um fantástico açaimo de ouro... Estendido nos golfos de Oman e de Bengala, ele preparava perfidamente a invasão das terras.

Na extremidade do promontório de Cormorin, orlado de uma papinha de ossos alvacentos, eis o Asno colossal e descarnado cuja garupa de pergaminho grisalho foi cavada pelo peso delicioso da Lua...

Eis o douto asno com o membro prolixo remendado de escrituras, que zurra desde tempos imemoriais o seu rancor asmático contra as brumas do horizonte, onde três grandes navios avançam imóveis com o seu velame, semelhante a colunas vertebrais radiografadas.

De repente o imenso grupo de feras cavalgadas pelos loucos estendidos sobre flutuantes focinhos numerosos, sob o remoinho

das crinas chamaram o oceano para a desforra. E o oceano respondeu ao apelo, arqueando um dorso enorme e abalando os promontórios antes de tomar balanço. Experimentou por muito tempo a sua própria força, agitando as ancas e curvando o ventre sonoro entre os seus vastos fundamentos elásticos. Em seguida, com um grande golpe de rins o Oceano pôde erguer a própria massa e ultrapassou a linha angulosa das margens... Então começou a formidável invasão.

Nós caminhávamos no amplo cerco das ondas. Escoicinhantes, grandes globos de espuma branca que rolavam e caíam, em duche no dorso dos leões... Estes, dispostos em semi-círculo à nossa volta, prolongavam para todos os lados as patas, a baba sibilante e os uivos das águas. De vez em quando, do alto da colina, viamos o Oceano inchar progressivamente o seu perfil monstruoso, como uma enorme baleia que se lançasse para diante sobre um milhão de barbatanas. E fomos nós que o levámos assim até à cadeia dos Himalaias, abrindo como um leque, o formigueiro das hordas em fuga que queríamos esmagar contra as vertentes do Gorisankar.

— Apressemo-nos meus irmãos!... Querem que as feras passem adiante? Devemos ficar na primeira linha apesar dos nossos lentos passos que chupam os sucos da terra... Que vão para o diabo estas mãos viscosas e estes pés que arrastam raízes!... Oh que somos nós senão pobres árvores vagabundas! Queremos asas!... então construamos aeroplanos.

— Serão azuis — gritaram os loucos — azuis para escaparmos aos olhares do inimigo, e para nos confundirmos com o azul do céu, que, quando está vento, chilreia sobre os cumes como uma enorme bandeira.

Fizemos os nossos aeroplanos futuristas na tela ocre dos veleiros. Alguns tinham asas equilibrantes e levando os seus motores, levantavam voo como abutres ensanguentados que levantassem no céu vitelos agitados.

Aqui está o meu biplano multicelular de cauda directiva: 100 HP, 8 cilindros, 80 quilogramas... Tenho entre os pés uma

minúscula metralhadora que posso disparar carregando num botão de aço...

E assim partimos, na ebriedade de uma ágil evolução, com um voo vivo, crepitante, ligeiro e cadenciado como um canto de convite a beber e a dançar.

Hurrah somos finalmente dignos de comandar o grande exército dos loucos e das feras soltas!... Hurrah! Dominamos a nossa retaguarda: O Oceano com o seu envolvimento de cavalarias espumantes!... Em frente loucos, loucas, leões, tigres e panteras! Em frente esquadrões de vagas!... Os nossos aeroplanos serão também para vós, bandeiras de guerra e amantes apaixonadas! Deliciosas amantes que nadam, de braços abertos, na ondulação da folhagem, ou que se demoram languidamente sobre o balanço da brisa!... Mas vejam lá em cima à direita aquela espoleta azul... São os loucos que embalam os seus monoplanos sobre a maca do vento do Sul!... Entretanto eu estou sentado como um tecelão frente ao tear e vou tecendo o azul de seda do céu!... oh! tantos frescos vales, tantos montes ásperos, por baixo de nós!... Quantos rebanhos de róseos animais, espalhados pelos declives das verdes colinas que se oferecem ao crepúsculo!... Tu amáva-las, minha alma!... Não! Não! Basta não te deleitarás nunca, nunca mais com tais sensaborias!... As canas com que faziamos gaitas de foles formam agora a armação deste aeroplano!... Nostalgia! Triunfal embriaguês!... Depressa alcançaremos os habitantes de Podagra e de Paralisi, pois voamos rápidos a despeito das rajadas adversas... Que diz o anemómetro?... O vento que está contra nós tem uma velocidade de cem quilómetros hora!... Que importa? Subo a dois mil metros para transpor o planalto... Cá estão as hordas! Ali, ali, à nossa frente, e já debaixo de nós!... olhem, lá em baixo, a pique, entre os montes de verdura, a tumultuante loucura daquela torrente humana que se afadiga a fugir!... Este barulho?... É o estrondo das árvores! Ah! Ah! As hordas inimigas são agora apanhadas contra a alta muralha do Gorisankar!... E nós travamos uma

batalha contra elas!... Ouvem? ouvem os nossos motores como aplaudem?... Olá grande Oceano Índico, à desforra.

O Oceano seguira-nos solenemente, derrubando as muralhas das cidades veneradas e atirando abaixo das selas, as torres ilustres, velhos cavaleiros com armadura sonora, tombados dos arções de mármore dos templos.

— Finalmente! Finalmente! Aqui está diante de nós, grande povo formigante de Podagrosos e de Paralíticos, nojenta lepra que devora as belas faldas da montanha... Nós voamos rápidos contra vós, ajudados pelo galope dos nossos irmãos leões, e temos sobre os ombros a amizade ameaçadora do Oceano, que nos segue de perto para impedir que recuemos!... É apenas uma precaução pois nós não vos tememos!... Mas sois em grande número!... E podemos esgotar as nossas munições, envelhecendo durante a carnificina!... Vou regular o tiro!... Aponto a oitocentos metros! Atentos!... Fogo!... oh! a embriaguez de jogar aos berlindes da Morte!... E vocês não hão-de poder surripiá-los!... Recuar mais? Este planalto depressa será superado!... O meu aeroplano corre sobre as rodas, desliza sobre os patins e levanta voo de novo!... Sigo contra o vento!... Os loucos estão bravíssimos... Continuem o massacre!... Olhem, suspendo a ascenção e desci já tranquilamente em voo planado, com magnifica estabilidade, para tocar a terra onde fervilha a peleja!

— Eis a furibunda cópula da batalha, vulva gigantesca irritada pelo cio da coragem, vulva sem forma que se rasga para se entregar melhor ao terrífico espasmo da vitória inocente! A vitória é nossa... estou certo disso pois os loucos lançam já os seus corações ao céu, como bombas!... Aponto cem metros... Atenção!... Fogo!... O nosso sangue?... Sim!... Todo o nosso sangue, em cachões para recolorir as auroras doentes da terra!... Sim, saberemos aquecer-te entre os nossos braços fumegantes, ó miserável sol, decrépito e friorento, que tremes sobre os cumes do Gorisankar!...

MANIFESTO DOS PINTORES FUTURISTAS

11 de Fevereiro de 1910

BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO, BALLA, SEVERINI (1)

Aos jovens artistas de Itália!

O grito de rebelião que nós lançamos, associando os nossos ideais aos dos poetas futuristas, não provém de uma confraria estética, mas exprime o violento desejo que hoje palpita nas veias de todos os artistas criadores.

---

(1) *Umberto Boccioni* (1882-1916) Um dos mais importantes pintores e teóricos do movimento. Um dos futuristas mortos na 1.ª guerra mundial. *Carlo Carrà* (1881-1966) Pintor. Aderiu ao futurismo em 1910 para se afastar progressivamente do movimento a partir de 1914. Está entre os fundadores da chamada pintura metafísica, tendo passado a última fase da sua vida trabalhando um realismo figurativo com características muito pessoais.

Luigi Russolo (1885-1947) pintor italiano. Colaborou nos manifestos da pintura e teorizou, juntamente com Balilla Pratella a «arte dos ruídos». Dedicou-se a diversas pesquisas no campo musical, tendo inventado um instrumento especial: o «entoaruídos» («intonarumori»). Algumas das suas conclusões parecem ter tido uma grande importância, para a música de vanguarda contemporânea: «de Edgar Varèse a Cage, todos os grandes experimentalistas modernos lhe devem, duma forma mais ou menos directa, alguma coisa». (Luciano de Maria).

Giacomo Balla (1871-1958). Pintor. Começou por seguir as tendências gerais da pintura impressionista, tendo sido um dos principais representantes desta corrente em Itália. Professor de Boccioni e de Severini ligou-se a eles para a redacção dos manifestos da pintura. Contribuiu também para a feitura do manifesto da Cinematografia futurista. A sua pintura apresenta uma acentuada tendência para a abstracção e para o mágico. É da sua autoria a cenografia de «Feu d'artifice» para a companhia de Bailados Russos de Serguei Diaghilev.

Gino Severini (1883-1965). Pintor. Um dos signatários dos manifestos da pintura futurista. Autor de dois importantes artigos, publicados no «Mercure de France»: «les arts plastiques d'avant-garde et la science moderne» (1916). «La peinture d'avant-garde» (1917) e de um famoso livro de memórias: «La Vita di un pittore» (1965). (N. do T.).

Nós queremos combater encarniçadamente a religião fanática, inconsciente e snobística do passado, alimentada pela existência nefasta dos museus. Revoltamo-nos perante a supina admiração das velhas telas, das velhas estátuas, e perante o entusiasmo por tudo aquilo que é carunchoso, sujo, corroído pelo tempo, e julgamos injusto, delituoso, o habitual desprezo por tudo o que é jovem, novo e palpitante de vida.

Companheiros! Nós declaramos que o triunfante progresso das ciências determinou na humanidade alterações de tal modo profundas, que foram ao ponto de cavar um abismo entre os dóceis escravos do passado e nós, livres, seguros da radiosa magnificência do futuro.

Sentimos náuseas pela preguiça vil que do século XVI em diante faz viver os nossos artistas num incessante gozo das glórias antigas.

Para os povos, a Itália é ainda uma terra de mortos, uma imensa Pompeia branquejante de sepulcros. Mas ela renasce, e ao seu ressurgimento político segue-se o ressurgimento intelectual. No País dos analfabetos vão-se multiplicando as escolas. No País do «dolce far niente» (2) rugem a partir de agora numerosas fábricas: no País da estética tradicional levantam hoje voo inspirações fulgurantes de novidade.

Só a arte que encontra os seus próprios elementos no ambiente que a circunda é vital. Tal como os nossos antepassados fizeram matéria de arte da atmosfera religiosa que pendia sobre os seus espíritos assim nós devemos inspirar-nos nos tangíveis milagres da vida contemporânea, na férrea rede de velocidade que envolve a Terra, nas transatlânticos, nos *«Dread-nought»*, nos voos maravilhosos que sulcam os céus, nas audácias tenebrosas dos navegadores submarinos, na luta espasmódica pela conquista do desconhecido. E podemos

---

(2) Devido ao seu uso corrente em português, quer na linguagem falada quer na linguagem escrita, decidimos manter em italiano esta expressão (N. do T.).

nós permanecer insensíveis à frenética actividade das grandes capitais, à psicologia novíssima do noctambulismo, às figuras febris do *viveur*, da *cocotte*, do *apache* e do alcoolizado?

Nós queremos, pois, contribuir para a necessária renovação de todas as formas de expressão da arte, declaramos resolutamente guerra a todos os artistas e a todas as instituições que camuflando-se com uma veste de falsa modernidade, permanecem enredadas na tradição, no academismo e sobretudo numa repugnante preguiça mental.

Denunciamos ao desprezo dos jovens toda aquela canalha inconsciente que em Roma aplaude um revoltante renascer de um classicismo amolecido; que em Florença exalta neuróticos cultores de um arcaísmo hermafrodito; que em Milão remunera uma pederasta e cega manualidade de 48 ([3]); que em Turim bajula uma pintura de funcionários governamentais reformados; e em Veneza glorifica uma confusa patine de alquimistas fossilizados! Insurgimo-nos, em suma, contra a superficialidade, a banalidade e a facilidade comercialona e canalha que tornam profundamente desprezíveis a maior parte dos artistas *respeitáveis* de todas as regiões de Itália.

Fora, pois, restauradores a soldo de velhas cristas! Fora, críticos obsequiosos e alcoviteiros! Fora, academias com gota, professores embriagados e ignorantes! Fora!

Perguntai a estes sacerdotes do verdadeiro culto, a estes depositários das leis estéticas, onde estão hoje as obras de Giovanni Segantini: perguntai-lhes porque é que as comissões oficiais não se apercebem da existência de Gaetano Previati; perguntai-lhes onde é apreciada a escultura de Medardo Rosso!... e quem se preocupa a pensar nos artistas que não têm 20 anos de luta e de sofrimento, mas que não obstante vão preparando obras destinadas a honrar a Pátria?

Têm certamente outros interesses a defender, os críticos profissionais!

([3]) No original: «...manualità quarantottesca;». (N. do T.).

As exposições, os concursos, a crítica superficial e nunca desinteressada condenam a arte Italiana à ignomínia de uma verdadeira prostituição.

E que diremos dos *especialistas?* Todos fora! Acabemos com os Retratistas, com os Interioristas, com os Laguistas ([4]), com os Montanhistas... Já suportámos bastante todos estes impotentes pintores de veraneio.

Acabemos com os golpeadores de mármore que atulham as praças e profanam os cemitérios! Acabemos com a arquitectura negocienta dos empreiteiros do cimento armado! Acabemos com os decoradores ordinários, com os falsificadores de cerâmica, com os vendidos desenhadores de cartazes e com os ilustradores desmazelados e de baixa qualidade.

Aqui estão pois as nossas conclusões definitivas: Com esta entusiástica adesão ao futurismo, nós queremos:

1. Destruir o culto do passado, a obsessão do antigo, o pedantismo e o formalismo académico.

2. Desprezar profundamente todas as formas de imitação.

3. Exaltar todas as formas de originalidade, ainda que temerárias, ainda que violentíssimas.

4. Ter coragem e orgulho pela fácil acusação de loucura com que se açoitam e amordaçam os inovadores.

5. Considerar os críticos de arte inúteis ou prejudiciais.

6. Rebelarmo-nos contra a tirania das palavras: *harmonia* e *bom-gosto*, expressões demasiado elásticas, com as quais se poderia facilmente demolir a obra de Rembrandt e a de Goya.

7. Atirar fora do campo ideal da arte todos os motivos, todos os assuntos já contemplados.

([4]) Em italiano Laghettisti. Traduzimos por Laguistas esta palavra com a qual os autores deste manifesto se referiam aos convencionalíssimos e aberrantes pintores de paisagens com lagos. (N. do T.).

8. Apresentar e glorificar a vida moderna incessante e tumultuosamente transformada pela ciência vitoriosa.

Sejam sepultados os mortos nas mais profundas vísceras da terra! Seja desentulhado de múmias o limiar do futuro! Espaço para os jovens, para os violentos, para os temerários!

A PINTURA FUTURISTA

Manifesto técnico — 11 de Abril de 1910

BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO, BALLA, SEVERINI

No primeiro manifesto lançado por nós em 8 de Março de 1910 na ribalta do Politeama Chiarella de Turim, exprimimos as nossas profundas náuseas, os nossos altivos desprezos, as nossas alegres rebeliões contra a vulgaridade, contra o culto fanático e snobístico do antigo, que sufocam a Arte no nosso País.

Ocupavamo-nos então das relações que existem entre nós e a sociedade. Hoje, pelo contrário, com este segundo manifesto, afastamo-nos resolutamente de todas as considerações relativas e erguemo-nos às mais altas expressões do absoluto pictórico.

A nossa ânsia de verdade não pode mais ser apagada pela Forma nem pela Cor tradicionais!

O gesto para nós, não será mais um *momento parado* do dinamismo universal: será, decididamente, a *sensação dinâmica* eternizada como tal.

Tudo se move, tudo corre, tudo muda rapidamente. Uma figura nunca aparece estática à nossa frente mas aparece e desaparece incessantemente. Pela persistência das imagens na retina, as coisas em movimento multiplicam-se, deformam-se, sucedendo-se como vibrações no espaço que percorrem. Assim

um cavalo a correr não tem quatro patas: tem vinte e os seus movimentos são triangulares [1].

Tudo em arte é convenção, as verdades de ontem são hoje para nós, puras mentiras.

Afirmamos uma vez mais que o retrato, para ser uma obra de arte não pode nem deve assemelhar-se ao seu modelo e que o pintor não terá em si as paisagens que quer reproduzir. Para pintar uma figura não é preciso *fazê-la:* é preciso fazer-lhe a atmosfera.

O espaço já não existe: uma estrada banhada pelas chuvas e iluminada por candeeiros eléctricos afunda-se até ao centro da terra. O sol dista de nós milhares de quilómetros; mas a casa que está defronte de nós aparece-nos talvez encastoada pelo disco solar? Quem pode acreditar ainda na opacidade dos corpos, enquanto a nossa acuidade e multiplicada sensibilidade nos faz intuir as obscuras manifestações dos fenómenos mediânicos? Porque se deve continuar a criar sem ter em conta a nossa potência visiva que pode dar resultados análogos aos dos raiosX?

Inumeráveis são os exemplos que dão uma sanção positiva às nossas afirmações.

As dezasseis pessoas que estão à nossa volta num eléctrico que corre são uma, dez, quatro, três; estão paradas e movem-se; vão e vêm, aos solavancos pela rua, devoradas por uma zona de sol, em seguida tornam a sentar-se, símbolos persistentes da vibração universal. E, por vezes, sobre a face da pessoa com quem falamos na rua, vemos o cavalo que passa ao longe. Os nossos corpos entram nos sofás em que nos sentamos, e os sofás entram em nós, assim como o eléctrico que passa entra nas casas que à sua volta se lançam sobre o eléctrico e com ele se fundem.

---

[1] Como ilustração deste princípio poderá o leitor ver, por exemplo, o quadro de Boccioni: «Forme plastiche di um cavallo» (1914) ou «Dinamismo di un Foot-baller» (1913), ou «il cavaliere rosso», do mesmo ano, pintado por Carrà. (N. do T.).

A construção dos quadros é estupidamente tradicional. Os pintores sempre nos mostraram coisas e pessoas colocadas diante de nós. Nós colocaremos os espectadores no centro do quadro.

Como em todos os campos do pensamento humano às imóveis obscuridades do dogma sucedeu a iluminada pesquisa individual, assim é preciso que na nossa arte seja substituída a tradição académica por uma vivificante corrente de liberdade individual.

Queremos reentrar na vida. A ciência hoje, negando o seu passado, responde às necessidades materiais do nosso tempo; igualmente a arte, negando o seu passado, deve responder às necessidades intelectuais do seu tempo.

A nossa nova consciência não nos faz já considerar o homem como centro da vida universal. A dor de um homem é tão interessante, para nós, como a de uma lâmpada eléctrica, que sofre e tem espasmos e grita com as mais dilacerantes expressões de dor, e a musicalidade da linha e das pregas de um vestido moderno tem para nós uma potência emotiva e simbólica igual à que o nú tem para os antigos.

Para conceber e compreender as belezas novas de um quadro moderno é necessário que a alma se torne pura; que o olho se liberte da venda com que o cobriram o atavismo e a cultura e considere como único controle a natureza, e já não o Museu!

Então, todos se darão conta de que sobre a nossa epiderme não rasteja o castanho mas brilha o amarelo, que o vermelho vos flameja e que o verde, o azul e o violeta dançam em vós, voluptuosos e acariciantes! Como se pode ainda ver um rosto humano rosado enquanto a nossa vida se desdobrou, irremediavelmente no metabolismo? O rosto humano é amarelo, é vermelho, é verde, é azul, é violeta.

A palidez de uma mulher que olha a montra de uma joelharia é mais iridescente do que todos os prismas das jóias que a fascinam.

As nossas sensações pictóricas não podem ser murmuradas. Nós fazêmo-las cantar e uivar nas nossas telas que esguicham fanfarras ensurdecedoras e triunfais.

Os nossos olhos habituados à penumbra abriram-se para as mais radiosas visões de luz. As sombras que pintaremos serão mais luminosas do que as luzes dos nossos predecessores, e os nossos quadros em confronto com os que estão armazenados nos museus, serão o dia mais fúlgido contraposto à noite mais escura.

Isto leva-nos naturalmente a concluir que não pode subsistir pintura sem *divisionismo*. O divisionismo todavia não é quanto a nós um *meio* técnico que se possa metodicamente aprender e aplicar. O divisionismo, para o pintor moderno, deve ser um complementarismo congénito, por nós julgado essencial e fatal. E por fim repelimos até este momento a fácil acusação de barroquismo com a qual nos quererão golpear. As ideias que expusémos aqui derivam unicamente da nossa sensibilidade aguda. Enquanto que *barroquismo* significa artifício, virtuosismo maníaco e desmiolado, a Arte que preconizamos é toda de espontaneidade e de potência.

NÓS PROCLAMAMOS

1. Que o complementarismo congénito é uma necessidade absoluta na pintura, tal como o verso livre na poesia e a polifonia na música;

2. Que o dinamismo universal deve ser transmitido como sensação dinâmica;

3. Que na interpretação da natureza é necessário sinceridade e virgindade;

4. Que o movimento e a luz destroem a materialidade dos corpos;

NÓS COMBATEMOS

1. Contra a patine e o empenamento dos falsos antigos;

2. Contra o arcaísmo superficial e elementar à base de cores lisas que reduz a pintura a uma impotente síntese infantil e grotesca;

3. Contra o falso futurismo dos secessionistas e dos independentes, novos académicos de todos os países;

4. Contra o nú em pintura, tão enfadonho e opressor como o adultério na literatura;

Vocês acham-nos doidos. Nós somos, muito pelo contrário, os Primitivos de uma nova sensibilidade completamente transformada.

Fora da atmosfera em que vivemos não somos mais que trevas. Nós futuristas ascendemos aos mais excelsos cumes e proclamamo-nos Senhores da Luz pois bebemos já nas vivas fontes do Sol.

A VOLÚPIA DE SER APUPADO (1)

F. T. MARINETTI

De todas as formas literárias, aquela que pode ter um alcance futurista mais imediato é certamente a obra teatral. — Portanto nós queremos que a arte dramática não continue a ser o que hoje é: um mesquinho produto industrial submetido ao mercado dos divertimentos dos prazeres citadinos, é preciso varrer todos os imundos preconceitos que esmagam os autores, os actores e o público.

(1) Este manifesto, publicado pela primeira vez em 11 de Janeiro de 1911 com o título de «Manifesto dos Dramaturgos futuristas», passou posteriormente a ser conhecido por «A Volúpia de ser apupado», título com que aparece na edição dos Manifestos do Istituto Editoriale Italiano. (N. do T.).

1. Nós futuristas ensinamos antes de mais aos autores o **desprezo pelo público** e especialmente o desprezo pelo público das estreias, de que podemos sintetizar assim a psicologia: rivalidade de chapéus e de *toilletes* femininas, vaidade pelo lugar que custou caro, que se trasforma em orgulho intelectual, — camarotes e plateias ocupadas por homens maduros e ricos, com espírito naturalmente altivo e com a digestão dificílima, o que torna impossível qualquer esforço de pensamento.

O público, variando de mês para mês, de cidade para cidade e de bairro para bairro, sujeito aos acontecimentos políticos e sociais, aos caprichos da moda, ao cair da chuva, ao excesso de calor ou de frio, ao último artigo lido pela tarde, não tendo infelizmente hoje outro desejo senão o de fazer a digestão confortavelmente no teatro, nada pode corrigir, aprovar ou desaprovar numa obra de arte.

O autor pode esforçar-se por trazê-lo a si, para fora da sua mediocridade, como se traz um náufrago para a margem. Evitará porém deixar-se agarrar pelas suas mãos medrosas, caso contrário irá para o fundo com ele, ao som de aplausos.

2. Nós ensinamos além disto o **horror pelo sucesso imediato** que costuma coroar as obras medíocres e banais. Os trabalhos teatrais que prendem directamente, sem intermediários, sem explicações todas as pessoas do público, são obras mais ou menos bem construídas, mas absolutamente desprovidas de novidade e portanto de génio criador.

3. Os autores não devem ter outra preocupação senão a de uma **absoluta originalidade inovadora.** Todos os trabalhos dramáticos que partem de um lugar comum ou atingem uma concepção, a trama ou uma parte do desenvolvimento de outras obras de arte, são absolutamente desprezáveis.

4. Os *leit-motivs* do amor e do triângulo do adultério, tendo sido já demasiado usados, devem ser absolutamente banidos do teatro.

No palco, o amor e o triângulo do adultério devem ser reduzidos ao valor secundário de episódios acessórios, isto é ao mesmo valor a que são doravante reduzidos na vida, por efeito do grande esforço futurista.

5. Visto que a arte dramática não pode ter, como todas as artes outra finalidade senão a de arrancar a alma do público à baixa realidade quotidiana e de elevá-la a uma atmosfera deslumbrante de embriaguês intelectual, nós desprezamos todos os trabalhos que pretendem apenas comover e fazer chorar, mediante o espectáculo inevitavelmentee piedoso de uma Mãe a quem morreu o filho, ou o de uma rapariga que não pode casar com o seu noivo, ou outras sensaborias semelhantes...

6. Nós **desprezamos** em arte, e mais particularmente no teatro, **todos os tipos de reconstituições históricas**, quer elas procurem o seu interesse na figura de um herói ou de uma heroína ilustre, (Nero, Júlio César, Napoleão, ou Francesca da Rimini), quer se baseiem na sugestão provocada pela sumptuosidade inútil dos trajes e dos cenários do passado.

O drama moderno deve reflectir alguns aspectos do grande sonho futurista que surge na vida moderna, exasperada pelas velocidades terrestres, marítimas e aéreas, e dominada pelo vapor e pela electricidade. É preciso introduzir no teatro a sensação do domínio da Máquina, os grandes arrepios que agitam as multidões, as novas correntes de ideias e as grandes descobertas da ciência, que transformaram completamente a nossa sensibilidade e a nossa mentalidade de homens do século XX.

7. A arte dramática não deve fazer fotografia psicológica, mas tender, pelo contrário, para uma **síntese da vida nas suas linhas mais típicas e mais significativas.**

8. Não pode existir arte dramática sem poesia, isto é sem ebriedade e sem síntese.

As formas prosódicas regulares devem ser excluídas. O escritor futurista servir-se-á assim no teatro do **verso livre:** móvel orquestração das imagens e dos sons, que passando do tom

mais simples, quando se trata por exemplo da entrada de um criado ou do fechar de uma porta, possam elevar-se gradualmente, ao ritmo das paixões, em estrofes cadenciadas ou caóticas uma vez por outra, quando se trate de anunciar a vitória de um povo ou a morte gloriosa de um aviador.

9. É preciso destruir a obsessão da riqueza entre os literatos, pois a avidez do lucro trouxe ao teatro escritores exclusivamente dotados das qualidades do crítico ou do cronista mundano.

10. Nós queremos submeter completamente os actores à autoridade dos escritores, e arrancá-los ao domínio do público que os leva fatalmente a procurar o efeito fácil, afastando-os de todas as tentativas de interpretação profunda. Por estas razões, é preciso abolir o hábito grotesco dos aplausos e dos apupos, que pode servir de barómetro da eloquência parlamentar mas não do valor de uma obra de arte.

11. Enquanto esperamos esta abolição, ensinamos aos autores e aos actores a **volúpia de ser vaiado.**

Tudo aquila que é vaiado não é necessariamente belo ou novo. Mas tudo o que é imediatamente aplaudido, não é com certeza superior à média das inteligências e é portanto *coisa mediocre, banal, revomitada, ou demasiado bem digerida.*

Ao afirmar-vos estas convicções futuristas, tenho a alegria de saber que o meu génio, muitas vezes vaiado pelo público de França e de Itália, não será nunca sepultado sob aplausos demasiado pesados, como um Rostand qualquer!...

CONTRA OS PROFESSORES

F. T. MARINETTI

Na nossa luta contra a paixão professoral do passado, renegamos violentamente a doutrina de Nietzsche.

Urge demonstrar aqui que a crítica se enganou absolutamente, ao considerar-nos como novos nitzscheanos. Bastar-vos-á,

de facto, considerar a parte construtiva da obra do grande filósofo alemão, para vos convencerdes de que o seu Super-homem, gerado no culto filosófico da tragédia grega, supõe no seu pai um retorno apaixonado ao paganismo e à mitologia. Nietzsche permanecerá, apesar de todas as suas projecções em direcção ao futuro, um dos mais acérrimos defensores da grandeza e da beleza antigas.

É um passadista que caminha pelos cumes dos montes tessálicos, com os pés irremediavelmente enredados em longas cabeças gregas.

O seu Super-homem é um produto da imaginação helénica, construído com os três grandes cadáveres putrefactos de Apolo, de Marte e de Baco. É uma amálgama de beleza elegante, da força guerreira e da ebriedade dionisíaca, tal como nos são reveladas pela grande arte clássica. — Nós opomos a este Super-homem grego, nascido no pó das biblitecas, o Homem multiplicado por obra própria, inimigo do livro, amigo da experiência pessoal, discípulo da Máquina, cultivador feroz da vontade própria, lúcido no relâmpago da sua inspiração, munido de faro felino, de fulminantes pedras, de instinto selvagem, de intuição, de astúcia e de temeridade.

Os filhos da geração actual, que vivem entre o cosmopolitismo, a maré sindicalista e o voo dos aviadores são como esboços do homem multiplicado que nós preparamos.

Para nos ocuparmos dele abandonámos Nietzsche, uma tarde de Dezembro, à porta de uma biblioteca que engoliu o filósofo entre os seus batentes de calor douto e cómodo.

Nietzsche não teria de certeza vomitado como nós, de nojo lendo sobre as fachadas dos Museus, das Academias, das Bibliotecas e das Universidades estes princípios infames, escritos com o gesso da imbecilidade:

NÃO PENSAREIS MAIS!
NÃO PINTAREIS MAIS!
NÃO CONSTRUIREIS MAIS!

NINGUÉM PODERÁ JAMAIS SUPERAR OS MESTRES!
TODA A ORIGINALIDADE E VEDADA!
AVISO ÀS LOUCURAS E ÀS EXTRAVAGÂNCIAS!
É PRECISO COPIAR COPIAR COPIAR!
PARA CONQUISTAR O PARAÍSO DA ARTE É PRECISO IMITAR A VIDA DOS NOSSOS SANTOS.

Mas nós não ouvimos os conselhos pedantes que Nietzsche nos teria dado e contemplámos com horror a juventude italiana que corria, tristemente canalizada, em direcção àquelas grandes cloacas da intelectualidade.

Não dormimos essa noite e, de madrugada, trepámos às portas das Academias, dos Museus, das Bibliotecas e das Universidades, para escrever com o carvão heróico das fábricas esta dedicatória, que é também uma resposta ao Super-homem clássico de Nietzsche:

AO TERRAMOTO
SEU ÚNICO ALIADO
OS FUTURISTAS DEDICAM
ESTAS RUÍNAS DE ROMA E DE ATENAS.

Naquele dia as velhas muralhas sábias foram sacudidas pelo nosso grito inesperado:

Ai de quem se deixar agarrar pelo demónio da admiração! Ai de quem admira e imita o passado! Ai de quem vende o seu génio!

Deveis combater com ferocidade estes três inimigos irredutíveis e corruptores da Arte: a Imitação, a Prudência e o Dinheiro, que se reduzem a uma só: A Cobardia. Cobardia face aos exemplos admiráveis e face às formas adquiridas.

Cobardia face à necessidade de amor e face ao medo da miséria que ameaçam a vida necessariamente heróica do artista...

Poetas, pintores, escultores, músicos, deveis lutar, lutar em toda a parte dentro e fora de vós, como haveis lutado esta manhã, ao sairdes da cama, contra um princípio de inércia e de sono. Visto que o mundo apenas carece de heroísmo, perdoai connosco o gesto de indisciplina sanguinária do estudante de Palermo Lidonni, que se vingou, apesar das leis, de um professor tirânico.

Os professores passadistas são os únicos responsáveis por este assassínio, os professores passadistas, que querem sufocar em fétidos canais subterrâneos a indómita energia da juventude italiana.

Quando, mas quando, se acabarão de castrar os espíritos que devem criar o futuro? Quando se acabarão de ensinar estupidificantes adorações de um passado insuperável, aos rapazes que se pretendem reduzir a outros tantos pequenos cortesãos marrões? Apressemo-nos a refazer todas as coisas! É necessário nadar contra a maré.

Depressa chegará o momento em que nós não nos poderemos mais contentar apenas em defender as nossas ideias com bofetadas e murros e deveremos então inaugurar o atentado em nome do pensamento, o atentado artístico, o atentado literário, contra a *crosta* glorificada e contra o professor tirânico.

Mas a cobardia dos nossos inimigos vai-nos talvez evitar o luxo de os matarmos.

Isto não são paradoxos, creiam! É preciso custe o que custar fazer sair a Itália desta crise de cobardia passadista.

Que dizer, por exemplo, daquele projecto futurista que consiste em introduzir em todas as escolas um curso regular de riscos e de perigos físicos?

Os rapazes seriam submetidos, independentemente da sua vontade, à necessidade de enfrentar continuamente uma série

de perigos sempre imprevistos como: incêndio, afogamento, desabamentos ou outros desastres semelhantes...

Ora, a coragem é precisamente a matéria prima pela qual, segundo a grande esperança futurista, todas as autoridades, todos os direitos e todos os poderes são brutalmente arrancados aos mortos e aos moribundos e dados aos jovens entre os vinte e os quarenta anos.

Enquanto esperamos a guerra com a Áustria, pela qual ansiamos, não achamos hoje nada de interessante, sobre a terra, a não ser as belas mortes, contínuas e desenvoltas, dos aviadores.

Blériot [1] teve razão ao gritar: «São ainda necessários muitos e muitos cadáveres, ao progresso!...»

Não amamos o sangue senão quando jorra das artérias, e tudo o resto é cobardia.

Devemos acrescentar que por todas estas boas razões nós não somos apreciados pelos magistrados. Os polícias vigiam-nos e os padres afastam-se à nossa passagem, e os socialistas odeiam-nos cordialmente.

Nós prestamos a todos eles este ódio e este desprezo, pois neles desprezamos os representantes indignos de ideias puras e não terrestres, quais sejam a Justiça, a Divindade, a Igualdade, e a Liberdade.

Ora como estas ideias puras e absolutas são mais do que quaisquer outras susceptíveis de emporcalhar-se, não podem, de modo nenhum, ser manejadas pelos passadistas.

---

[1] Louis Blériot, aviador francês que levou a bom termo, pela primeira vez, a travessia aérea do canal da Mancha em 1909. Como é fácil de perceber era uma figura altamente apreciada à época e, por razões óbvias, pelos futuristas, dum modo muito particular. (N. do T.).

O HOMEM MULTIPLICADO E O REINO DA MÁQUINA

F. T. MARINETTI

Tudo isto vos terá predisposto a compreender um dos nossos principais esforços futuristas que consiste em abolir na literatura a fusão aparentemente indiscutível dos conceitos de *Mulher* e de *Beleza* que reduziu todo o romantimo a uma espécie de assalto heróico que um macho belicoso e lírico faz a uma torre hirta de inimigos, estreitados em volta da divina Beleza-Mulher.

Romances como *Os Trabalhadores do Mar* de Victor Hugo ou *Salammbô* de Flaubert, podem explicar a minha ideia. Trata-se de um *leit-motiv* dominante aborrecido e gasto de que queremos desembaraçar a literatura e a arte em geral. É por isso que nós desenvolvemos e preconizamos uma grande ideia nova que circula na vida contemporânea: a ideia da beleza mecânica, e exaltamos portanto o amor pela máquina, aquele amor que vemos flamejar nas faces dos mecânicos, adustas e manchadas de carvão. Nunca viram um maquinista quando lava com amor o grande corpo potente da sua locomotiva? São as ternuras minuciosas e sapientes de um amante que acaricia a sua mulher.

Pôde constatar-se na grande greve dos ferroviários franceses, que os organizadores da sabotagem não conseguiram convencer um único maquinista a sabotar a sua locomotiva.

Isto parece-me absolutamente natural. Como teria podido um daqueles homens alguma vez ferir ou matar a sua grande amiga fiel e devotada, de coração ardente e pronto: a sua bela máquina de aço que tantas vezes tinha brilhado de volúpia sob a sua carícia lubrificante?

Isto não é uma imagem, é quase uma realidade que facilmente poderemos verificar dentro de alguns anos.

Tendes certamente ouvido as observações que fazem constantemente os proprietários de automóveis e os directores de

oficina: «Os motores, dizem estes, são verdadeiramente misteriosos... têm caprichos, bizarrias, inesperadas; parecem ter uma personalidade, uma alma uma vontade. É preciso acariciá-los, tratá-los com consideração, nunca maltratá-los nem cansá-los demasiado, se agirdes assim, esta máquina de ferro fundido e de aço, este motor construído de acordo com números precisos dá-vos não só todo o rendimento, mas o dobro, o triplo, muito mais e muito melhor do que faziam prever os cálculos do seu construtor: do seu pai!»

Ora bem: eu dou uma grande importância reveladora a estas frases que me anunciam a descoberta próxima das leis de uma verdadeira sensibilidade das máquinas!

É necessário pois preparar a iminente e inevitável identificação do homem com o motor, facilitando e aperfeiçoando uma troca incessante de intuições, de ritmos de instintos e de disciplinas metálicas, absolutamente ignoradas pela maioria e adivinhadas apenas pelos espíritos mais lúcidos.

É certo que, admitindo a hipótese transformista da Lamarck se deve reconhecer que nós aspiramos à criação de um tipo não humano no qual serão abolidas a dor moral, a bondade, o afecto e o amor, únicos venenos corrosivos da inexaurível energia vital, únicos interruptores da nossa possante electricidade fisiológica.

Nós acreditamos na possibilidade de um número incalculável de transformações humanas, e declaramos sem sorrir que na carne do homem dormem asas.

No dia em que for possível ao homem exteriorizar a sua vontade de forma que ela se prolongue fora de si como um imenso braço invisível, o Sonho e o Desejo que hoje são palavras vãs, reinarão soberanas sobre o Espaço e sobre o tempo domados.

O tipo não humano e mecânico, construído para uma velocidade omnipresente, será naturalmente cruel, omnisciente e combativo.

Será dotado de órgãos inesperados: órgãos adaptados às exigências de um ambiente feito de choques contínuos.

Podemos prever desde já um desenvolvimento à maneira de proa, da saliência do esterno que será tanto mais considerável quanto o homem futuro for cada vez melhor aviador. Um desenvolvimento análogo se nota justamente entre as aves, nos melhores voadores.

Podeis facilmente conceber estas hipóteses aparentemente paradoxais, estudando os fenómenos de vontade exteriorizada que se manifestam continuamente nas sessões de espiritismo.

Além disso, é certo e podeis facilmente constatá-lo, que se encontram hoje, com facilidade crescente, pessoas do povo, absolutamente desprovidas de cultura e de educação, mas dotadas por outro lado daquilo a que eu chamo a grande adivinhação mecânica ou o faro metálico.

Isto porque estes operários tiveram já a educação da máquina e familiarizaram-se, por vários modos, com motores.

Para preparar a formação do tipo não humano e mecânico do homem multiplicado mediante a exteriorização da sua vontade, é necessário diminuir singularmente a carência de afecto, por enquanto indestrutível que o homem traz nas suas veias.

O homem futuro reduzirá o próprio coração à sua verdadeira função distribuidora. O coração deve tornar-se de qualquer maneira numa espécie de estômago do cérebro, que se encherá metodicamente para que o espírito possa entrar em acção.

Encontram-se hoje em dia homens que atravessam a vida quase sem amor, numa bela atmosfera cor de aço. Façamos com que o número destes homens exemplares vá sempre crescendo. Estes seres enérgicos não têm uma doce amante para visitar à noite, mas adoram observar todas as manhãs com amorosa meticulosidade o funcionamento perfeito da sua oficina.

Estamos convencidos, por outro lado, que a arte e a literatura exercem uma influência determinante sobre todas as classes sociais, mesmo sobre as mais ignorantes, e as vão impregnando por via de infiltrações misteriosas.

Podemos pois activar ou retardar o movimento da humanidade em direcção a esta forma de vida liberta do sentimentalismo e da luxúria. A despeito do nosso determinismo céptico, que devemos liquidar quotidianamente, acreditamos na utilidade de uma propaganda artística contra a concepção apologética do «don juan» e contra essa outra, risível, do cornudo.

Estas duas palavras devem perder todo o significado na vida, na arte e na imaginação colectiva.

Não contribuirá talvez a ridicularização do cornudo para a exaltação do «don juan»? E a exaltação do «don juan» não contribuirá para tornar cada vez mais ridículo o cornudo?

Libertando-nos destes dois motivos, libertar-nos-emos do grande fenómeno mórbido do ciúme, que não é mais do que um produto da vaidade «donjuanesca».

O imenso amor romântico fica assim reduzido unicamente à conservação da espécie, e o atrito das epidermes está finalmente liberto de todos os mistérios estimulantes, de todos os condimentos apetitosos e de todas as vaidades «donjuanescas»: simples função corporal, como o beber e o comer.

O *homem multiplicado* que nós sonhamos, não conhecerá a tragédia da velhice!

Mas, por estas razões, é preciso que os jovens varões contemporâneos, finalmente enojados com os livros eróticos e com o dúplice álcool sentimental e luxurioso, estando finalmente imunizados contra a doença do amor, aprendam metodicamente a destruir em si mesmos todas as penas do coração, dilacerando quotidianamente os seus afectos e distraindo sem fim o seu sexo com contactos femininos rápidos e desenvoltos.

O nosso franco optimismo opõem-se assim nitidamente, ao pessimismo de Schopenhauer, esse filósofo amargo que tantas vezes nos estendeu o sedutor revólver da sua filosofia para matar em nós a profunda náusea do amor com A maiúsculo.

É justamente com este revólver que nós alvejamos alegremente o grande Luar romântico.

MANIFESTO DOS MÚSICOS FUTURISTAS

11 de Janeiro de 1911

BALILLA PRATELLA [1]

Dirijo-me aos *jovens*. Apenas eles me devem escutar e me poderão compreender. Há quem nasça velho, espectro baboso do passado, criptógamo túmido de veneno: a esses, nem palavras nem ideias, uma única imposição: **fim.**

Dirijo-me aos *jovens*, necessariamente sedentos de coisas presentes e vivas. Sigam-me pois, confiantes e ousados pelas estradas do futuro onde já os meus, os nossos intrépidos irmãos, poetas e pintores futuristas, nos precedem gloriosamente, belos de violência, audazes de rebelião e luminosos de génio animador.

Há um ano, uma comissão composta pelos maestros Pietro Mascagni, Giacomo Orefice, Guglielmo Mattioli, Rudolfo Ferrari e pelo crítico Jean Batista Nappi, proclamava a minha *obra* musical futurista intitulada *La sina d' Vargöun*, sobre um poema também meu e em versos livres — vencedora, entre todas as outras concorrentes, do prémio de 10 000 liras destinado às despesas de execução do trabalho considerado superior e digno, segundo o legado do bolonhês Cincinnato Baruzzi.

A execução levada a cabo em Dezembro de 1909 no Teatro Comunal de Bolonha foi um acontecimento que provocou grande entusiasmo, críticas abjectas e estúpidas, generosas

---

[1] Francesco Balilla Pratella (1880-1955). Compositor italiano, aluno de Mascagni. Juntamente com Russolo foi o principal representante do futurismo em música. Além deste, assinou ainda um «manifesto técnico de música futurista» e um outro chamado «A Destruição da Quadratura». Obras musicais principais: «Hino à vida» (1913) e «O Aviador Dro» (1920), que de forma alguma se poderão considerar ilustrações das suas próprias formulações teóricas. (N. do T.).

defesas de amigos e desconhecidos, apreço e imitação por parte de inimigos.

Tendo assim entrado triunfalmente no ambiente musical italiano, em contacto com o público, com os editores e com os críticos, pude julgar o mais serenamente possível a mediocridade intelectual, a baixeza mercantil e o misoneísmo, que reduzem a música italiana a uma forma única e quase invariável de melodrama vulgar, de que resulta a nossa absoluta inferioridade face à evolução futurista da música nos outros países.

Na Alemanha, com efeito, depois da era gloriosa e revolucionária dominada pelo génio sublime de Wagner, Ricardo Strauss eleva o barroquismo da instrumentação a forma quase vital de arte e ainda que não possa esconder, com maneiras harmónicas e acústicas hábeis, complicadas e vistosas a aridez, o mercantilismo e a banalidade da sua alma, também não se esforça por combater e superar o passado com um engenho inovador.

Em França, Cláudio Debussy, artista profundamente sugestivo mais literato do que músico, nada num lago diáfano e tranquilo de harmonias ténues, delicadas, azuis e constantemente transparentes. Com o simbolismo instrumental e com uma polifonia monótona de sensações harmónicas sentidas por meio duma escala de tons inteiros — sistema novo, mas de qualquer forma sistema e, por consequência, voluntária limitação — nem sempre chega a cobrir a escassez de valor da sua temática e rítmica unilaterais e a falta quase absoluta de desenvolvimento ideológico. Este desenvolvimento consiste para ele na primitiva e infantil repetição periódica de um tema breve e pobre ou de um andamento rítmico monótono e vago. Tendo deitado mão nas suas formas de ópera dos conceitos rançosos da Camerata Florentina, que em 1600 dava vida ao melodrama, não conseguiu ainda reformar completamente a arte melodramática do seu país. Não obstante, mais do que qualquer outro, combate galhardamente o passado e em muitos pontos supera-o.

Idealmente mais forte do que ele, mas musicalmente inferior é G. Charpentier.

Na Inglaterra Eduardo Elgar, com o espírito de ampliar as formas sinfónicas clássicas, tentando modos de desenvolvimento temático mais ricos e variações multiformes de um mesmo tema e procurando não na variedade exuberante dos instrumentos, mas na variedade das suas combinações efeitos equilibrados e conformes com a nossa complexa sensibilidade, coopera com a destruição do passado.

Na Rússia, Modesto Mussorgski, renovado através do espírito de Nicolau Rimsky-Korsakoff, ao enxertar o elemento nacional primitivo nas fórmulas herdadas de outros e com a procura de verdade dramática e liberdade harmónica, abandona e faz esquecer a tradição. Do mesmo modo procede Alexandre Glazunov, embora permanecendo ainda primitivo e distante de uma pura e equilibrada concepção de arte.

Na Finlândia e na Suécia, através também do elemento músical e poético nacional, alimentam-se tendências inovadoras, e as obras de Sibélius disso nos dão confirmação.

E em Itália?

Numa traição aos jovens e à arte vegetam liceus, conservatórios e academias musicais. — Nestes viveiros da impotência, mestres e professores, ilustres deficientes, perpetuam o tradicionalismo e combatem todos os esforços para alargar o campo musical.

Daí a repressão prudente e o constrangimento de todas as tendências livres e audazes; a mortificação constante da inteligência impetuosa; o apoio incondicional à mediocridade que sabe copiar e adular; a prostituição das grandes glórias musicais do passado, quais armas insidiosas do ataque contra o génio nascente; a limitação do estudo a um vão acrobatismo que se debate na perpétua agonia de uma cultura atrasada e já morta.

Os jovens talentos que vão estagnando nos conservatórios têm os olhos fixos na fascinante miragem da ópera sob a

tutela dos grandes editores. A maior parte leva-a de mal a pior, por falta de bases ideais e técnicas; pouquíssimos chegam a vê-la representada e destes, a maior parte só desenbolsando dinheiro, para conseguir sucessos pagos e efémeros ou tolerâncias corteses.

A sinfonia pura, último refúgio, acolhe os fazedores de óperas falhados, que com as suas desculpas, predizem o fim do melodrama como forma absurda e anti-musical. Por outro lado confirmam a tradicional acusação de não terem os italianos nascidos para a sinfonia, mostrando-se ineptos também para este nobilíssimo e vital género de composição. A causa da sua dupla falência é única e não se deve procurar nas inocentíssimas e nunca por demais caluniadas formas melodramáticas e sinfónicas, mas na sua impotência.

Valem-se, na sua ascenção, daquele solene logro que se chama *música bem feita,* falsificação da outra, verdadeira e grande, cópia sem valor vendida a um público que se deixa enganar por vontade própria.

Mas os raros afortunados que por meio de todas as renúncias conseguiram obter a protecção dos grandes editores, aos quais estão ligados por *contratos-armadilhas,* ilusórios e humilhantes, representam a classe dos criados, dos cobardes, dos que se vendem voluntariamente.

Os grandes editores-vendilhões imperam; traçam limites comerciais às formas melodramáticas, proclamando, quais modelos que não se devem superar as obras baixas, raquíticas e vulgares de Giacomo Puccini e Umberto Giordano.

Os editores pagam aos poetas porque gastam tempo e inteligência a fabricar e a preparar de acordo com as receitas desse grotesco pasteleiro que se chamava Luigi Illica — essa fétida torta que dá pelo nome de libreto de ópera.

Os editores rejeitam todas as óperas que pela combinação ultrapassem a mediocridade; com o monopólio difundem e gozam as suas graças e defendem o seu campo de acção de qualquer temida tentativa de rebelião.

Os editores assumem a tutela e o previlégio dos gostos do público e com a cumplicidade da crítica, evocam e tornam a evocar, qual exemplo ou aviso, entre as lágrimas e a comoção geral, o nosso pretenso monopólio da melodia e do bel canto e o nunca por demais exaltado melodrama italiano, pesado e sufocante bócio da nação.

Apenas Pietro Mascagni, verdadeiro editor, teve coragem e poder para se revoltar contra tradições de arte, contra editores, contra o público enganado e viciado. Ele, com o seu exemplo pessoal, primeiro e único em Itália revelou a nossa libertação do czarismo mercantil e diletantesco da música. — Com muito génio Pietro Mascagni fez verdadeiras tentativas de inovação na parte harmónica e na parte lírica do melodrama, embora sem chegar, por enquanto a libertar-se das formas tradicionais.

A vergonha e a lama que denunciei representam, em síntese, fielmente o passado da Itália nas suas relações com a arte e com os costumes dos nossos tempos: indústria dos mortos, culto dos cemitérios, secagem das fontes vitais.

O futurismo, rebelião da vida da intuição e do sentimento, primavera fremente e impetuosa, declara guerra inexorável à doutrina, aos indivíduos e à obra que repita, prolongue ou exalte o passado em prejuízo do futuro. Proclama a conquista da liberdade amoral da acção, de consequência e de concepção; proclama que arte é desinteresse, heroísmo, desprezo pelos sucessos fáceis.

Eu desfraldo ao ar livre e ao sol a bandeira vermelha do futurismo, chamando para debaixo do seu símbolo flamejante quantos jovens compositores tenham coração para amar e para combater, mente para conceber, rosto isento de baixezas. E grito a alegria de me sentir livre de todos os vínculos de tradição, de divindade, de oportunismo e de vaidades.

Eu que repudio o título de maestro, como marco de igualdade na mediocridade e na ignorância, confirmo aqui a minha entusiástica adesão ao futurismo, levando aos jovens, aos ousados, aos temerários estas minhas irrevogáveis

CONCLUSÕES

1. Convencer os jovens compositores a desertar de escolas, conservatórios e academias musicais, e a considerar o estudo livre como único meio de regeneração.

2. Combater com assíduo desprezo os críticos, fatalmente venais e ignorantes, libertando o público da influência maléfica dos seus escritos. Fundar, com este objectivo, uma revista musical independente e resolutamente adversa aos critérios dos professores do conservatório e das cobardias do público.

3. Abster-se de participar em qualquer concurso com os costumeiros envelopes fechados e as respectivas despesas de admissão, denunciando publicamente as mistificações e desmascarando a incompetência dos júris, compostos geralmente por cretinos e pusilânimes.

4. Manter-se afastado dos ambientes comerciais ou académicos, desprezando-os e preferindo levar uma vida modesta a ter chorudos lucros como se a arte se devesse vender.

5. Libertar a própria sensibilidade musical de todas as imitações ou influências do passado, sentir e cantar com a alma virada para o futuro, atingindo a inspiração e a estética por meio da natureza, através dos seus fenómenos presentes humanos e extra-humanos; exaltar o homem, símbolo perenemente renovado nos vários aspectos da vida moderna e nas suas infinitas relações íntimas com a natureza.

6. Destruir o preconceito da música «bem feita» — retórica e impotência — proclamar um conceito único de música futurista, isto é, absolutamente distinta da feita até agora. Formar em Itália um gosto musical futurista e destruir os valores doutrinários, académicos e soporíferos, declarando odiosa, estúpida e vil a frase: «Voltemos ao antigo».

7. Proclamar que o reino do cantor deve acabar e que a sua importância no que respeita à obra de arte corresponde à importância de um instrumento de orquestra.

8. Transformar o título e o valor «libreto de ópera» em «poema dramático ou trágico para música» substituindo as

métricas pelo verso livre. Todo o compositor de ópera deve por outro lado, ser absoluta e necessariamente o autor do próprio poema.

9. Combater categoricamente as reconstituições históricas e os preparativos cénicos tradicionais e declarar estúpido o desprezo que se tem pelo vestuário contemporâneo.

10. Combater as romanças do género Tosti e Costa, as enjoativas cançonetas napolitanas e a música sacra, que não tendo já nenhuma razão de ser, dada a falência da fé, se tornou monopólio exclusivo de impotentes directores de conservatório e de alguns padres incompletos.

11. Provocar no público uma hostilidade sempre crescente contra as execuções de velhas óperas que obstam à aparição dos mestres inovadores, e pelo contrário apoiar e exaltar tudo o que em música se mostra original e revolucionário, aceitando a honra das injúrias e a ironia dos moribundos e dos oportunistas.

E agora a reacção dos passadistas cai-me também em cima com toda a sua fúria. Eu rio-me dela serenamente, não faço caso, e chamo em voz alta os jovens músicos para de volta da bandeira do Futurismo que, lançado pelo poeta Marinetti no «Figaro» de Paris conquistou num breve lapso de tempo os maiores centros intelectuais do mundo.

PREFÁCIO AO CATÁLOGO DAS EXPOSIÇÕES DE PARIS, LONDRES, BERLIM, BRUXELAS, MUNIQUE, HAMBURGO, VIENA, ETC.

Fevereiro de 1912

BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO, BALLA, SEVERINI

Desde o famoso serão de 8 de Março de 1910 no Teatro Chiarella de Turim, onde, ao lado do poeta Marinetti lançámos o nosso primeiro manifesto da Pintura futurista contra

milhares de adversários, temos combatido muito, conquistámos imensas coisas e trabalhámos intensamente!

E hoje podemos afirmar sem qualquer vaidade, que esta Exposição de Pintura futurista é a mais importante manifestação da arte Italiana desde Miguel Ângelo até hoje.

Somos, efectivamente, depois de séculos de letargo, os únicos jovens italianos que se preocupam verdadeiramente em renovar a pintura e a escultura do nosso grande país, vergonhosamente desonradas pela mais baixa apatia intelectual e pelo comercialismo mais despudorado.

As exposições futuristas de Paris, Londres, Berlim, Bruxelas, Hamburgo, Amesterdão, Haia, Munique, Viena, Budapeste que suscitaram tão grande tumulto polémico demonstraram que apenas por nossa causa a Itália é hoje a vanguarda da pintura mundial.

Com um encarniçado fervor de pesquisas, amadurecemos e superámos em nós mesmos todas as maravilhosas fases da pintura francesa no século dezanove, até às últimas expressões dos nossos amigos *Fauves* e *Cubistas*, dos quais divergimos apesar da nossa estima e da nossa amizade pessoal.

A importância decisiva da nossa revolução artística foi constatada pelos maiores críticos estrangeiros, entre os quais citamos Brooke do «Times», P. G. Konody da «Pall Mall Gazette», Herwarth Walden da revista «Der Sturm», Ray Nyst da «Belgique artistique et littéraire», e o poeta Gustave Kahn. O ilustre criador do verso livre francês, que é também o mais moderno crítico de arte parisiense, proclamou de facto em dois artigos do «Mercure de France» que «é certo que nunca se viu um movimento inovador tão importante depois da primeira exposição dos Pontilistas».

Embora admirando o heroísmo dos nossos amigos *Cubistas*, pintores de altíssimo valor que manifestaram um louvável desprezo pelo mercantilismo e um ódio potente contra o academismo, sentimo-nos e declaramo-nos em absoluta oposição à sua arte.

Eles afadigam-se a pintar o imóvel, o congelado e todos os aspectos estáticos da natureza. Adoram o tradicionalismo de Poussin, de Ingres, de Corot, envelhecendo e petrificando a sua arte com uma obstinação passadista que para nós é absolutamente incompreensível.

Com pontos de vista absolutamente virados para o futuro, nós procuramos, pelo contrário, um estilo do movimento, o que nunca foi tentado antes de nós.

Bem longe de nos apoiarmos no exemplo dos Gregos e dos Antigos, exaltamos incessantemente a intuição individual com o fim de fixar leis completamente novas que possam libertar a pintura da flutuante incerteza em que se arrasta.

A nossa vontade de dar, aos nossos quadros, tanto quanto possível, uma construção sólida não poderá por certo levar-nos a uma tradição passada, seja ela qual for. Disso estamos convencidos!

Todas as verdades aprendidas nas escolas ou nos estúdios estão para nós abolidas. As nossas mãos são suficientemente livres e virgens para recomeçar tudo.

É indiscutível que muitas das afirmações estéticas dos nossos companheiros de França revelam uma espécie de academismo oculto.

Não é afinal um retorno à Academia o declarar que o assunto em pintura tem um valor absolutamente insignificante?

Pelo nosso lado declaramos que não pode existir pintura moderna sem o ponto de partida de uma concepção absolutamente moderna, e ninguém pode contradizer-nos quando afirmamos que a nossa pintura é feita de *concepção* e *sensação* finalmente reunidas.

Se os nossos quadros são futuristas é porque representam o resultado de concepções éticas, estéticas, políticas e sociais absolutamente futuristas.

Pintar, fixando o modelo em pose é um absurdo e uma baixeza mental ainda que o modelo seja traduzido no quadro por formas lineares esféricas ou cúbicas.

Conferir um valor alegórico a um nú qualquer, tirando o significado do quadro do objecto que o modelo tem na mão, ou dos que estão dispostos à sua volta, é, na nossa opinião, manifestação de uma mentalidade tradicional ou académica. Este método tão semelhante ao dos Gregos, de Rafael, de Tiziano e de Veronese desgosta-nos bastante!

Mesmo repudiando o impressionismo, desaprovamos energicamente a reacção actual que quer destruir a essência do impressionismo, ou seja o lirismo e o movimento.

Não se pode reagir contra a fugacidade do impressionismo senão superando-o.

Nada é mais absurdo do que combatê-lo, adoptando as leis pictóricas que o precederam.

Os pontos de contacto que a nossa pesquisa do estilo pode ter com o que se chama arte clássica não nos diz absolutamente respeito nenhum.

Os outros que procurem e que encontrem estas analogias, que de modo nenhum podem ser consideradas um retorno aos métodos às concepções e aos valores transmitidos pela pintura clássica.

Alguns exemplos esclarecerão a nossa teoria.

Nós não vemos nenhuma diferença entre um desses nús que se chamam comummente artísticos e uma mesa de anatomia. Pelo contrário há uma enorme diferença entre um desses nús *artísticos* e a nossa concepção futurista do corpo humano.

A perspectiva tal como é entendida pela maioria dos pintores tem para nós o mesmo valor que eles atribuem a um projecto de engenharia.

A simultaneidade dos estados de alma numa obra de arte: eis a meta inebriante da nossa arte (¹).

(¹) Esta é a primeira vez que aparece num texto futurista a ideia de *simultaneidade*, com o sentido que tanta importância iria ter para as diferentes poéticas modernistas. (N. do T.).

Expliquemo-nos ainda com exemplos. Pintando uma pessoa à varanda, vista de dentro, não limitamos a cena àquilo que o quadrado da janela permite ver, esforçamo-nos por dar o conjunto de sensações plásticas experimentadas pelo pintor que está à varanda: efervescência ao nível da rua, dupla fila de casas que se prolongam à direita e à esquerda, varandas floridas etc.... O que significa simultaneidade de ambiente, e portanto deslocação e divisão dos objectos, dispersão e fusão dos pormenores, libertados da lógica comum e independentes uns dos outros.

Para fazer viver o espectador no centro do quadro, de acordo com a expressão do nosso manifesto, é necessário que o quadro seja a síntese daquilo que se recorda e daquilo que se vê.

É necessário dar conta do invisível que se agita e que vive para lá das espessuras, e que temos à direita, à esquerda e atrás de nós, e não apenas do pequeno quadrado de vida artificialmente fechado como os cenários de um teatro.

No nosso manifesto declarámos que é preciso dar a *sensação dinâmica,* isto é, o ritmo particular de cada objecto, a sua tendência, o seu movimento, ou para melhor dizer a sua força interna.

Tem-se o hábito de considerar o ser humano sob os seus diversos aspectos de movimento ou de calma, de agitação alegre ou de gravidade melancólica.

Mas ninguém se dá conta de que todos os objectos ditos inanimados revelam nas suas linhas calma ou loucura, tristeza ou alegria. Estas tendências diversas dão às linhas de que são formados um sentimento e um carácter de estabilidade pesada ou de leveza aérea.

Cada objecto mostra, por meio das suas linhas como se decomporia segundo as tendências das suas forças.

Esta decomposição não é guiada por leis fixas mas varia segundo a personalidade característica do objecto que é pois a sua psicologia e a emoção daquele que o olha.

Por outro lado, todo o objecto influencia o objecto que lhe está próximo, não através de reflexos de luz (fundamento do *primitivismo impressionista*) mas através de uma real concorrência de linhas e das reais batalhas de planos, segundo a lei de emoção que governa o quadro (fundamento do *primitivismo futurista*). Eis porque, no meio da rumorosa hilariedade dos imbecis nós dizemos:

As dezasseis pessoas que estão à vossa volta num eléctrico que corre, são uma, dez, quatro, três; estão paradas e movem-se, vão e vêm aos solavancos pela rua, devorados por uma zona de sol, em seguida voltam a sentar-se, símbolos persistentes da vibração universal. E por vezes sobre a face da pessoa com quem falamos na rua vemos o cavalo que passa ao longe. Os nossos corpos entram nos sofás em que nos sentamos e os sofás entram em nós, tal como o eléctrico que passa entra nas casas que à sua volta se lançam sobre o eléctrico e com ele se fundem (²).

O desejo de intensificar a noção de estética, fundindo, por todas as formas, a tela pintada com o espírito do espectador levou-nos a declarar que este deve ser doravante posto no centro do quadro.

Ele não assistirá mas participará na acção. Se pintamos as fases de uma amotinação, a multidão hirta de punhos e os rumorosos assaltos da cavalaria traduzem-se na tela por feixes de linhas que correspondem a todas as forças em conflito de acordo com a lei de violência geral do quadro.

Estas *linhas-forças* devem envolver e arrastar o espectador que será por todas as formas obrigado a lutar ele próprio com as personagens do quadro.

Todos os objectos, de acordo com o que o pintor Boccioni chama numa expressão feliz, *transcendentalismo físico,* tendem para o infinito, mediante as suas *linhas-forças,* das quais a nossa intuição mede a continuidade.

(²) V. Manifesto técnico da pintura futurista. Pág. 71. (N. do T.).

Devemos precisamente desenhar estas *linhas-forças* para reconduzir a obra de arte à verdadeira pintura. Nós interpretamos a natureza pondo sobre a tela estas *linhas* como os princípios ou os prolongamentos dos ritmos que os objectos imprimem à nossa sensibilidade.

Depois de, por exemplo, termos feito num quadro o ombro ou a orelha direita de uma figura achamos absolutamente inútil fazer igualmente o ombro ou a orelha esquerda da mesma figura.

Não desenhamos os sons, mas os seus intervalos vibrantes. Não pintamos as doenças mas os seus sintomas e as suas consequências.

Esclareceremos também a nossa ideia com uma comparação tirada da evolução da música.

Não só abandonámos de modo radical o motivo inteiramente desenvolvido segundo o seu movimento fixo e portanto artificial, mas fizemos interseccionar bruscamente e a nosso gosto cada motivo, por um ou muitos outros motivos, de que nunca apresentamos o desenvolvimento inteiro, mas apenas as notas iniciais, centrais ou finais.

Como vêem há entre nós não apenas variedade, mas caos e choque de ritmos absolutamente opostos, que reconduzimos a uma harmonia nova.

Chegamos assim àquilo que chamámos *a pintura dos estados de alma.*

Na descrição pictórica dos diversos estados de alma plásticos de uma partida, certas linhas perpendiculares onduladas e como que esgotadas, ligadas aqui e ali a formas de corpos vazios, podem facilmente exprimir o langor e o desencorajamento.

Linhas confusas, sobressaltadas, rectas ou curvas, que se fundem com gestos esboçados de chamamento e de pressa exprimirão uma agitação caótica de sentimentos.

Linhas horizontais, fugidias, rápidas e convulsas, que cortam brutalmente rostos de perfis vagos e orlas de campos que

se agitam darão a emoção plástica que causa em nós aquele que parte [3].

É quase impossível exprimir por palavras os valores essenciais da pintura.

O público deve, portanto, convencer-se de que para compreender sensações estéticas a que não está habituado deve esquecer completamente a própria cultura intelectual, não para *se assenhorear da obra* de arte, mas para *se entregar* a ela.

Nós iniciámos uma nova época da pintura.

Nós estamos doravante seguros de realizar concepções da mais alta importância e da mais absoluta originalidade. Outros nos seguirão e com a mesma audácia e o mesmo esforço conquistarão os cumes por nós apenas vislumbrados. Eis porque nos proclamámos *os primitivos de uma sensibilidade completamente renovada.*

Em alguns dos quadros apresentados ao público por nós, a vibração e o movimento multiplicam numerosas vezes cada objecto.

Assim fizemos a nossa famosa afirmação do *cavalo de corrida que não tem quatro patas mas vinte.*

Além disso podem notar-se nos nossos quadros manchas, linhas, zonas de cores, que não correspondem a nenhuma realidade mas, segundo uma lei da nossa matemática interna, preparam musicalmente e aumentam a emoção do espectador [4].

Criamos assim por todos os meios, um ambiente emotivo, procurando com rasgos de intuição as simpatias e as ligações

---

[3] Ver por exemplo os quadros que Boccioni pintou sob o título geral de «Stati d'animo» e, principalmente «Stati d'animo I» «Gli addii» (1911). (N. do T.).

[4] As «manchas, linhas, zonas de cores, que não correspondem a nenhuma realidade» estão para a pintura futurista assim como as chamadas onomatopeias abstractas, a que se refere Marinetti no seu manifesto «O esplendor geométrico e mecânico» de 1914, (V. pág. 146) estão para a literatura. (N. do T.).

que existem entre a cena externa (concreta) e a emoção interna (abstracta). Essas linhas, essas manchas, essas zonas de cor aparentemente ilógicas e inexplicáveis são justamente as chaves misteriosas dos nossos quadros.

Seremos certamente criticados por querer definir demasiado e exprimir de maneira evidente os liames subtis que unem o nosso interior abstracto com o exterior concreto.

Como quereis afinal, que nós concedamos uma absoluta liberdade de compreensão a um público que continua a ver conforme lhe ensinaram, com olhos falseados pelo hábito?

Temos andado a destruir dia a dia em nós e nos nossos quadros as formas realistas, e os pormenores evidentes que nos servem ainda para estabelecer uma ponte de inteligência entre nós e o público. Já que a multidão frui o nosso maravilhoso mundo espiritual que lhes é desconhecido, sentimo-nos ainda na obrigação de lhe dar indicações materiais.

Assim nós respondemos à curiosidade grosseira e simplificadora que nos rodeia, com as faces brutalmente realistas do nosso primitivismo.

CONCLUSÕES

A pintura futurista contém três novas concepções de pintura:

1. A que resolve a questão dos volumes no quadro, opondo-se à liquefação dos objectos, consequência fatal da visão impressionista;

2. A que nos leva a traduzir os objectos de acordo com as *linhas-forças* que os caracterizam, e mediante as quais se obtém um dinamismo plástico absolutamente novo;

3. A que (consequência natural das outras duas) quer dar o ambiente emotivo do quadro, síntese dos diversos ritmos abstractos de cada objecto, de que brota uma fonte de lirismo pictórica até hoje ignorada.

A ESCULTURA FUTURISTA

11 de Abril de 1912

BOCCIONI

A escultura nos monumentos e nas exposições de todas as cidades da Europa é um espectáculo tão lastimável de barbárie, de azelhice e de monótona imitação que o meu olho futurista ao vê-la se retrai com profundo desgosto!

Na escultura de todos os países predomina a imitação cega e estúpida das fórmulas herdadas do passado, imitação encorajada pela dupla cobardia da tradição e da facilidade. Nos países *latinos* temos o peso ignominioso da Grécia e de Miguel Ângelo, que é suportado com algum talento sério em França e na Bélgica, com grotesca imbecilidade em Itália. Nos países germânicos há uma insípida gotiquice grecizante, industrializada em Berlim ou desmiolada com cuidados efeminados pelo professorado alemão em Munique, na Baviera. Nos países eslavos, pelo contrário, um choque confuso entre o grego arcaico e os monstros nórdicos e orientais. Montão informe de influências que vão do excesso de complicados detalhes da Ásia, à infantil e grotesca habilidade dos Lapões e dos Esquimós.

Em todas estas manifestações da escultura e também nas que têm um maior sopro de audácia inovadora, perpetua-se o mesmo equívoco: o artista copia o nú e estuda a estátua clássica com a ingénua convicção de poder encontrar um estilo que corresponda à sensibilidade moderna sem sair da tradicional concepção de forma escultórica. Concepção que com o seu famoso «ideal de beleza» de que falam de joelhos em terra, nunca se separa do período Fidiesco e da sua decadência.

É é quase inexplicável que os milhares de escultores que continuam de geração em geração a construir fantoches, não se tenham ainda interrogado porque razão são os salões de pintura frequentados com tédio e horror, quando não estão

absolutamente desertos e porque razão os monumentos se inauguram nas praças de todo o mundo, no meio da incompreensão ou hilariedade geral. Isto não acontece na pintura, por causa da sua renovação contínua, que, ainda que lenta, é a mais clara condenação da obra plagiária e estéril de todos os escultores da nossa época!

É preciso que os escultores se convençam desta verdade absoluta: construir e querer criar ainda com os elemento egípcios, gregos ou de Miguel Ângelo é como querer arranjar água com um balde sem fundo numa cisterna seca!

Não pode haver nenhuma renovação numa arte se não se lhe renovar a essência, isto é, a visão e a concepção da linha e das massas que formam o arabesco interno.

Não é apenas reproduzindo os aspectos exteriores da vida contemporânea que a arte se torna expressão do próprio tempo, e, portanto, a escultura tal como tem sido entendida até hoje pelos artistas do século passado e do presente é um monstruoso anacronismo!

A escultura não progrediu por causa da estreiteza do campo estabelecido pelo conceito académico do nú. Uma arte que tem necessidade de despir inteiramente um homem ou uma mulher para começar a sua função emotiva é uma arte morta! A pintura revigorou-se, aprofundou-se e alargou-se através da paisagem e do ambiente, actuando simultaneamente sobre a figura humana ou sobre os objectos, chegando à nossa futurista **compenetração dos planos.** *(Manifesto técnico da Pintura futurista; 11 de Abril de 1910)*. Assim a escultura encontrará novas fontes de emoção, logo de estilo, estendendo a sua plástica àquilo que a nossa grosseria bárbara nos fez considerar até hoje como subdiviso, impalpável, portanto inexprimível plasticamente.

Devemos partir do núcleo central do objecto que se quer criar, para descobrir as novas leis, quer dizer as novas formas que o ligam invisível mas matematicamente ao **infinito plástico aparente** e ao **infinito plástico interior.** A nova plástica será

portanto a tradução no gesso, no bronze, no vidro, na madeira e em qualquer outro material, dos planos atmosféricos que ligam e interseccionam as coisas. Esta visão a que eu chamei **transcendentalismo físico** *(Conferência sobre a pintura futurista no Círculo Artístico de Roma; Maio de 1911)* poderá tornar plásticas as simpatias e as afinidades misteriosas que criam as recíprocas influências formais dos planos dos objectos.

A escultura deve pois fazer viver os objectos, tornando sensível, sistemático e plástico o seu prolongamento no espaço, pois ninguém mais pode duvidar que um objecto acaba onde um outro começa e não há nada que rodeie o nosso corpo: garrafa, automóvel, casa, árvore, estrada que não o corte e não o seccione com um arabesco de curvas rectas.

Foram duas as tentativas de renovação moderna da escultura: uma decorativa para o estilo, outra puramente plástica para a matéria. A primeira, anónima e desordenada, carecia de génio coordenador, e, demasiado ligada às necessidades económicas da arte de edificar só produziu esforços de escultura tradicional mais ou menos sintetizados duma forma decorativa e enquadrados em motivos ou molduras arquitectónicas ou decorativas. Todos os palácios e as casas construídas com um critério de modernidade têm em si estas tentativas em mármore, em cimento ou em placas metálicas.

A segunda, mais genial, mais desinteressada e poética, mas demasiado isolada e fragmentária, carecia de um pensamento sintético que afirmasse uma lei. Pois na obra de renovação não basta acreditar com fervor, é preciso também defender e determinar algumas normas que assinalem um caminho. Refiro-me ao génio de Medardo Rosso, um italiano, o único escultor moderno que tem tentado abrir para a escultura um campo mais vasto, expressar com a plástica as influências de um ambiente e os liames atmosféricos que o vinculam ao sujeito.

Dos outros três grandes escultores contemporâneos, Constantin Meunier nada de novo trouxe à sensibilidade escultórica. As suas estátuas são quase sempre fusões geniais do grego

heróico com a humildade atlética do carregador, do marinheiro, do mineiro. A sua concepção plástica e construtiva da estátua e do baixo-relevo é ainda a mesma do Parténon ou do herói clássico, ainda que tivesse tentado criar e divinizar pela primeira vez assuntos desprezados ou abandonados antes dele à baixa reprodução verista.

La Bourdelle apresenta no bloco escultórico uma severidade quase raivosa de massas abstractamente arquitectónicas. Temperamento apaixonado, torvo, sincero, de pesquisador, não sabe infelizmente libertar-se de uma certa influência arcaica, e da influência anónima de todos os construtores das catedrais góticas.

Rodin é de uma agilidade espiritual mais vasta que lhe permite ir do impressionismo do *Balzac* à incerteza dos *Burgueses de Calais* e a todos os outros pecados miguelangelianos. Mostra na sua escultura uma inspiração inquieta, um ímpeto lírico grandioso, que seria verdadeiramente moderno se Miguel Ângelo e Donatello não as tivessem tido, com formas quase idênticas, quatrocentos anos antes, e se servissem antes para animar uma realidade completamente recreada.

Temos, portanto, na obra destes três grandes talentos três influências de períodos diversos: grego em Meunier; gótica em La Bourdelle; da renascença italiana em Rodin.

A obra de Medardo Rosso é, pelo contrário, revolucionária, moderníssima, mais profunda e necessariamente condensada. Não se agitam nela heróis nem símbolos, mas o plano de um rosto de mulher ou de criança aponta para uma libertação do espaço, que terá na história do espírito uma importância bem maior do que aquela que o nosso tempo lhe deu. Infelizmente as necessidades impressionistas da tentativa limitavam as investigações de Medardo Rosso a uma espécie de alto ou baixo-relevo, que demonstra que a figura é ainda concebida como um mundo em si, com bases tradicionais e objectivos episódicos.

A revolução de Medardo Rosso, ainda que importantíssima, parte de um conceito exteriormente pictórico, subestima o problema de um nova construção dos planos e o toque sensual do polegar, que imita a leveza da pincelada impressionista, com um sentido de viva imediaticidade, mas obriga à execução rápida do verdadeiro e rouba à obra de arte o seu carácter de criação universal.

Tem assim as mesmas qualidades e defeitos do impressionismo pictórico, de cujas investigações parte a nossa revolução estética, que continuando-as, se afasta delas até ao extremo oposto.

Em escultura como em pintura, só se pode renovar procurando **o estilo do movimento,** quer dizer, tornando sistemática e definitiva, numa síntese, o que o impressionismo apresentou dum modo fragmentário, acidental, logo analítico. E esta sistematização das vibrações das luzes e das interpenetrações dos planos produzirá a escultura futurista cujo fundamento será arquitectónico; não apenas como construção de massas, mas de forma que o bloco escultórico tenha em si os elementos arquitectónicos do ambiente escultórico em que vive o objecto. Apresentamos, naturalmente, uma escultura **de ambiente.**

Uma composição escultórica futurista terá em si os maravilhosos elementos matemáticos e geométricos que compõem os objectos do nosso tempo. E estes objectos não estão junto da estátua como atributos explicativos ou elementos decorativos destacados, mas serão incrustados nas linhas musculares de um corpo. Assim, da axila de um mecânico, poderá sair a roda de um aparelho, a linha de uma mesa poderá cortar a cabeça de quem lê e o livro seccionar com o seu leque de páginas o estômago do leitor.

Tradicionalmente a estátua esculpe-se e delineia-se sob o fundo atmosférico do ambiente em que está exposta: a pintura futurista superou esta concepção da continuidade rítmica das linhas numa figura e do seu isolamento do fundo e do **espaço envolvente invisível.** «A poesia futurista — segundo o poeta Marinetti — depois de ter destruído a métrica tradicional e criado o verso livre destrói agora a sintaxe e o período latino.

A poesia futurista é uma corrente espontânea ininterrupta de analogias, cada uma delas resumida intuitivamente no substantivo essencial. Portanto imaginação sem fios e palavras em liberdade.» A música futurista de Balilla Pratella derruba a tirania cronométrica do ritmo.

Porque razão deveria a escultura ficar para trás, vinculada a leis que ninguém tem o direito de lhe impor? Derrubamos pois tudo e proclamamos a **absoluta e completa abolição da linha fechada e da estátua fechada. Escancaremos a figura e encerremos nela o ambiente.** Proclamamos que o ambiente deve fazer parte do bloco plástico como um mundo em si e com leis próprias, que o passeio público pode saltar para a vossa mesa e que a vossa cabeça pode atravessar a rua enquanto entre uma casa e outra o vosso candeeiro enlaça a sua teia de raios de gesso.

Proclamamos que todo o mundo aparente deve precipitar-se debaixo de nós, numa amálgama, criando uma harmonia, com a única medida da intuição criadora; que uma perna, um braço ou um objecto, não tendo importância senão como elementos do ritmo plástico, podem ser abolidos não para imitar um fragmento grego ou romano, mas para obedecer à harmonia que o autor quer criar. Um conjunto escultórico, tal como um quadro, não tem de se parecer senão consigo mesmo, já que a figura e as coisas devem viver em arte, fora da lógica fisionómica.

Assim uma figura pode ter um braço vestido e o outro despido e as diversas linhas de um vaso de flores podem perseguir-se agilmente entre as linhas do cabelo e as do pescoço.

O que dissemos sobre **linhas-forças** em pintura *(prefácio-manifesto ao catálogo da 1.ª Exposição futurista de Paris; Outubro de 1911)* pode dizer-se também para a escultura, fazendo viver a linha muscular estática na linha-força dinâmica. Nesta linha muscular predominará a linha recta, que é a única correspondente à simplicidade interna da síntese que nós contrapomos ao barroquismo externo da análise.

Mas a linha recta não nos conduzirá à imitação dos egípcios, dos primitivos ou dos selvagens, como alguns escultores modernos desesperadamente tentaram para se libertarem do grego. A nossa linha recta será viva e palpitante; prestar-se-á para todas as necessidades das infinitas expressões da matéria, e a sua nua severidade fundamental será o símbolo da severidade do aço das linhas da maquinaria moderna.

Podemos enfim afirmar que na escultura o artista não deve recuar face a nenhum meio puro de obter uma REALIDADE. Nenhum medo é mais estúpido do que aquele que nos faz temer sair da arte que praticamos. Não há pintura, nem escultura, nem música, nem poesia, há criação! Portanto se uma composição necessita de um ritmo especial de movimento que ajude ou contraste o ritmo parado do CONJUNTO ESCULTÓRICO (necessidade da obra de arte) poder-se-á aplicar uma combinação qualquer que possa dar um movimento rítmico adequado a planos ou a linhas.

Não podemos esquecer que o tic-tac e as esferas em movimento de um relógio, que a entrada ou saída de um êmbolo num cilindro, que o abrir ou fechar de duas rodas dentadas com o aparecimento e desaparecimento dos seus pequenos rectângulos de aço, que a fúria de um volante ou o turbilhão de uma hélice, são todos elementos plásticos e pictóricos, de que uma obra escultórica futurista deve valer-se. O abrir e fechar de uma válvula cria um ritmo tão belo mas infinitamente mais novo do que uma pálpebra animal!

CONCLUSÕES

1. Proclamar que a escultura preconiza a reconstrução abstracta dos planos e dos volumes que determinam as formas e não o seu valor figurativo.

2. **Abolir em escultura** como em qualquer outra arte **o sublime tradicional dos assuntos.**

3. Negar à escultura toda a finalidade de construção episódica veristica, mas afirmar a necessidade absoluta de servir-se de todas as realidades para voltar aos elementos essenciais da sensibilidade plástica. Portanto entendendo os corpos e as suas partes como **zonas plásticas**, teremos numa composição escultórica futurista, planos de madeira ou de metal, imóveis ou mecanicamente móveis, para um objecto, formas esféricas peludas para os cabelos, semicírculos de vidro para um vaso, fios de ferro e reticulados para um plano atmosférico, etc.

4. Destruir a nobreza toda literária e tradicional do mármore e do bronze. Negar a exclusividade de um material para a inteira construção de um conjunto, escultórico. Afirmar que também vinte materiais diferentes podem concorrer numa só obra para o objectivo da emoção plástica. Enumeramos alguns: vidro, madeira, cartão, ferro, cimento, crina, couro, fazenda, espelhos, luzes eléctricas, etc. etc.

5. Proclamar que na intersecção dos planos de um livro com os ângulos de uma mesa, nas redes de um fósforo, no caixilho de uma janela, não há mais verdade que em todas as Vénus que inspiram a moderna idiotia escultórica.

6. Que só uma moderníssima escolha de assuntos poderá conduzir à descoberta de novas **ideias plásticas.**

7. Que a linha recta é o único meio que pode conduzir à virgindade primitiva de uma nova construção arquitectónica das massas ou zonas escultóricas.

8. Que não pode haver renovação senão através da **escultura de ambiente,** porque com ela a plástica desenvolver-se-á, prolongando-se, poderá **modelar a atmosfera** que circunda **as coisas.**

9. A coisa que se cria não é mais do que a ponte entre o **infinitivo plástico exterior** e o **infinito plástico interior,** portanto os objectos nunca acabam e interseccionam-se com infinitas combinações de simpatia e choques de aversão.

10. É preciso destruir o nú sistemático, o conceito tradicional da estátua e do monumento!

11. Rejeitar corajosamente, seja a que preço for, todo o trabalho que não tenha em si uma pura construção de elementos plásticos completamente renovados.

MANIFESTO TÉCNICO DA LITERATURA FUTURISTA

11 de Maio de 1912

F. T. MARINETTI

Sentado em cima do cilindro da gasolina de um aeroplano, de ventre escaldado pela cabeça do aviador, senti a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero. Necessidade furiosa de libertar as palavras, puxando-as para fora da prisão do período latino! Este tem, naturalmente, como todos os imbecis, uma cabeça previdente, um ventre, duas pernas e dois pés chatos, mas nunca conseguirá ter duas asas. Apenas o necessário para caminhar, para correr um pouco e parar logo de seguida deitando os bofes pela boca!

Isto foi o que me disse a hélice, num turbilhão, enquanto voava a duzentos metros, sobre as potentes chaminés de Milão. E acrescentou:

1. **É preciso destruir a sintaxe dispondo os substantivos** ao acaso, tal como surgem.

2. **Deve usar-se o verbo no infinito,** para que se adapte elasticamente ao substantivo e não se submeta *ao eu* do escritor que observa ou imagina. O verbo no infinito pode, só por si, fornecer o sentido da continuidade da vida e a elasticidade da intuição que a apreende.

3. **Deve abolir-se o adjectivo,** para que o substantivo despido conserve a sua cor essencial. Tendo o adjectivo em si um carácter de indecisão, é incompatível com a nossa visão dinâmica, pois pressupõe uma paragem, uma meditação.

4. **Deve abolir-se o advérbio,** velha garra que mantém unidas as palavras entre si. O advérbio dá à frase uma fastidiosa unidade de tom.

5. **Cada substantivo deve ter o seu duplo,** isto é o substantivo deve ser seguido, sem conjunção, pelo substantivo a que está ligado por analogia. Exemplo: Homem-torpedeiro, mulher-golfo, multidão-ressaca, praça-funil, porta-torneira.

Tal como a velocidade aérea multiplicou o nosso conhecimento do mundo, a percepção por analogia torna-se cada vez mais natural para o homem. Deve, portanto, suprimir-se o *como*, o *qual*, o *assim*, o *semelhante a*. Melhor ainda, deve fundir-se directamente o objecto com a imagem que ele evoca, dando a imagem em esboço mediante uma única palavra essencial.

6. **Abolir também a pontuação.** Suprimidos os adjectivos, os advérbios e as conjunções, a pontuação é naturalmente anulada, na continuidade variada de um estilo *vivo que* se cria por si, sem a interrupção absurda das vírgulas e dos pontos. Para acentuar certos movimentos e indicar as suas direcções empregar-se-ão sinais da matemática: $+ - \times : = > <$, e os sinais musicais.

7. Os escritores entregaram-se até agora à analogia imediata. Compararam por exemplo o animal com o homem ou com outro animal, o que equivale ainda a uma espécie de fotografia. (Compararam por exemplo um fox-terrier com um pequeníssimo puro sangue. Outros, mais avançados poderiam comparar o mesmo fox-terrier trepidante, com uma pequena máquina Morse. Eu, por meu lado, comparo-o a uma água fervilhante. Há nisto uma **gradação de analogias cada vez mais vastas,** há relações cada vez mais profundas e sólidas ainda que bem longínquas).

A analogia não é mais do que o amor profundo que une as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis. Só por meio de analogias vastíssimas, um estilo orquestral, a um tempo policromo, polifónico, e polimorfo, pode abraçar a vida da matéria.

Quando na minha *Batalha de Tripoli* comparei uma trincheira hirta de baionetas com uma orquestra, uma metralhadora com uma mulher fatal, introduzi intuitivamente uma grande parte do universo num breve episódio de batalha africana.

As imagens não são, como dizia Voltaire, flores para escolher e para colher com parcimónia. Elas constituem o próprio sangue da poesia. A poesia deve ser um cortejo ininterrupto de imagens novas sem o que mais não é do que anemia e esclerose.

Quanto mais as imagens contêm vastas relações, tanto mais tempo elas conservam a sua força de estupefacção. É necessário — dizem — poupar a maravilha do leitor. Eh! Fora! Preocupemo-nos antes com a fatal corrosão do tempo, que destrói não só o valor expressivo de uma obra-prima mas também a sua força de estupefacção. Não destruiram já Beethoven e Wagner os nossos ouvidos muitas vezes entusiastas? é preciso pois abolir na língua tudo o que ela efectivamente contém de imagens estereotipadas, de metáforas descoloridas e isto é quase tudo.

8. **Não se podem conceber categorias de imagens,** nobres ou grosseiras ou vulgares, excêntricas ou naturais. A intuição que as apreenda não tem nem preferência nem opções. O estilo analógico é assim dono absoluto de toda a matéria e da sua intensa vida.

9. Para expressar os movimentos sucessivos de um objecto é preciso fornecer a *cadeia das analogias* que ele evoca, todas condensadas recolhidas numa palavra essencial.

Eis aqui o exemplo expressivo de uma cadeia de analogias ainda mascaradas e entorpecidas pela sintaxe tradicional: «Eh sim! tu, pequena metralhadora, és uma mulher fascinante,

sinistra e divina, ao volante de um invisível cem cavalos, que ruge com impulsos de impaciência. Oh! Por certo dentro em pouco irromperás no circuito da morte, em direcção à cambalhota fracassante ou à vitória!... Queres que eu te faça madrigais cheios de graça e de cor? Às tuas ordens senhora. Para mim tu pareces-te com um tribuno debruçado, cuja língua eloquente incansável, toca o coração dos ouvintes em círculo, comovidos... és, neste momento uma broca omnipotente, que faz um redondo furo no crâneo bem duro desta noite obstinada... és, também, um laminado, um torno eléctrico, e que mais? Um grande maçarico que queima, burila e funde aos poucos as pontas metálicas das últimas estrelas!...»

(Batalha de Tripoli)

Em alguns casos será necessário unir as imagens duas a duas como as balas encadeadas, que arrancam no seu voo um grupo inteiro de árvores para envolver e colher tudo o que há de mais fugaz e inapreensível na matéria, é preciso formar estreitas redes de imagens ou analogias, que serão lançadas no mar misterioso dos fenómenos. Exceptuando a forma de ornamentação tradicional, este período do meu *Mafarka o futurista* é um exemplo de uma tal densa rede de imagens:

«Toda a amarga doçura da juventude desaparecida lhe subia pela garganta como dos pátios das escolas sobem os gritos alegres das crianças em direcção aos professores que estão nas varandas de onde se vêem fugir os navios...»

E eis também três redes de imagens:

«À volta do poço da Bumeliana debaixo das oliveiras frondosas, três camelos comodamente aninhados na areia gargarejavam de contentamento, como velhas goteiras de pedra, misturando o tchac tchac dos seus escarros aos baques regulares da bomba a vapor que dá de beber à cidade. Estridências e dissonâncias futuristas na orquestra profunda das trincheiras dos buracos sinuosos e das adegas sonoras, no vai

vem das baionetas, arcos de violino que a vermelha varinha do crepúsculo inflama de Entusiasmo...

É o crepúsculo — director de orquestra, que com um gesto amplo recolhe as flautas espalhadas pelos pássaros nas árvores, e as harpas lamentáveis dos insectos, e o ranger dos ramos, e o grito agudo das pedras. É ele que detém, de repente, os tímpanos das gamelas e as espingardas que se chocam, para deixar cantar numa voz desdobrada sobre a orquestra os instrumentos em surdina, todas as estrelas de ouro, erectas, de braços abertos, sobre a ribalta do céu. E eis uma grande dama no espectáculo. Amplamente decotado, o deserto, com efeito, põe à mostra o seu seio imenso de curvas liquefeitas, todas envernizadas por verniz rosa sob as gemas tombadas da pródiga noite.»

(Batalha de Tripoli)

10. Como todas as espécies de ordem são fatalmente um produto da inteligência cuidadosa e prudente é necessário orquestrar as imagens dispondo-as de acordo com o **máximo de desordem.**

11. **Destruir na literatura o «eu»,** isto é toda a psicologia. O homem completamente estragado pela biblioteca e pelo museu, submetido a uma lógica e a uma sabedoria espantosa, não apresenta interesse absolutamente nenhum. Devemos portanto aboli-lo da literatura, e substituí-lo finalmente pela matéria, da qual se deve apreender a essência através de golpes de intuição, coisa que os físicos e os químicos nunca poderão fazer.

Surpreender através dos objectos em liberdade e dos motores caprichosos, a respiração, a sensabilidade e os instintos dos metais, das pedras, da madeira, etc. Substituir a psicologia do homem, já esgotada, pela **obsessão lírica da matéria.**

Evitem emprestar à matéria os sentimentos humanos, adivinhem antes os seus diferentes impulsos directivos, as suas forças de compressão, de dilatação, de coesão e desagregação, as suas multidões de moléculas em massa, ou os seus turbilhões

de electrões. Não se trata de apresentar os dramas da matéria humanizada. É a solidez de uma lâmina de aço que tem interesse em si mesma, quer dizer a aliança incompreensível e inumana das suas moléculas e dos seus electrões, que se opõe, por exemplo, à penetração de um obus. O calor de um pedaço de ferro ou de madeira é doravante mais apaixonante para nós do que o sorriso ou as lágrimas de uma mulher.

Nós queremos apresentar na literatura a vida do motor, novo animal instintivo do qual conheceremos o instinto geral quando tivermos conhecido os instintos das diversas forças que o compõem.

Nada é mais interessante, para um poeta futurista, do que a agitação do teclado de um piano mecânico. O cinematógrafo oferece-nos a dança de um objecto que se divide e se volta a unir sem intervenção humana. Oferece-nos também o movimento para trás de um nadador cujos pés saem do mar e fazem ricochete no trampolim. Oferece-nos, finalmente, a corrida de um homem a 200 quilómetros à hora. São vários movimentos da matéria, fora das leis da inteligência e portanto com uma essência mais significativa.

É necessário introduzir na literatura três elementos que foram até aqui subestimados:

1. **O ruido** (manifestação do dinamismo dos objectos);
2. **O peso** (faculdade de voo dos objectos);
3. **O cheiro** (faculdade de dispersão dos objectos).

Esforçar-se por transmitir por exemplo a paisagem de cheiros que um cão sente.

Escutar os motores e reproduzir os seus discursos.

A matéria foi sempre contemplada por um eu distraído, frio, demasiado preocupado consigo mesmo, cheio de preconceitos de sabedoria e de obsessões humanas.

O homem tem tendência para sujar com a sua jovem alegria e a sua velha dor a matéria, que possui uma admirável continuidade de impulso para um maior ardor, um maior movimento, uma maior subdivisão de si mesma. A matéria

não é triste nem alegre. Tem por essência a coragem, a vontade e a força absolutas. Pertence por inteiro ao poeta adivinho que há-de saber libertar-se da sintaxe tradicional, pesada, exígua, presa à terra, sem braços e sem asas porque é apenas inteligente.

Somente o poeta assintático e que usa palavras desligadas poderá penetrar a essência da matéria e destruir a surda hostilidade que a separa de nós.

O período latino que até agora nos serviu era um gesto pretensioso com o qual a inteligência arrogante e míope se esforçava por domar a vida multiforme e misteriosa da matéria. O período latino tinha, assim, nascido morto.

As intuições profundas da vida, juntas uma a uma, palavra por palavra, segundo o seu nascimento ilógico, dar-nos-ão as linhas gerais de uma **psicologia intuitiva da matéria.** Ela revelou-se ao meu espírito do alto de um aeroplano. Olhando os objectos sob um novo ponto de vista, não de frente ou de trás, mas por cima, isto é de relance, eu pude romper os obstáculos lógicos e os fios de prumo da compreensão antiga.

Todos vocês, poetas futuristas, que me amaram e seguiram até aqui, foram tal como eu, frenéticos construtores de imagens e corajosos exploradores de analogias. Mas as vossas estreitas redes de metáforas estão infelizmente demasiado pesadas por causa do chumbo da lógica, Aconselho-vos a torná-las mais leves, para que o vosso gesto então imenso as possa lançar bem longe, estendidas sobre um oceano mais vasto.

Inventaremos juntos aquilo a que eu chamo **a imaginação sem fios.** Chegaremos um dia a uma arte ainda mais essencial, quando ousarmos suprimir todos os primeiros termos das nossas analogias para não apresentar senão o fluxo ininterrupto dos segundos termos. Será necessário renunciar, por isso, a ser compreendido. Não é necessário ser-se compreendido, nós também não o fomos, quando exprimíamos fragmentos de sensibilidade futurista mediante a sintaxe tradicional e intelectiva.

A sintaxe era uma espécie de chave abstracta que servia aos poetas para dar vida à cor, à musicalidade, à plástica, e à arquitectura do universo. A sintaxe era uma espécie de intérprete ou cicerone monótono. É preciso suprimir este intermediário, para que a literatura entre directamente no universo e faça corpo com ele.

Não há dúvida de que a minha obra se distingue com nitidez de todas as outras pelo seu espantoso poder de analogia. A sua riqueza inesgotável em imagens quase igualaria a sua desordem de pontuação lógica. É o que acontece no primeiro manifesto futurista, síntese de um 100 HP lançado nas mais loucas velocidades terrestres.

Porque razão nos devemos ainda servir de quatro rodas exasperadas que se enfadam, a partir do momento em que nos podemos libertar do solo? Libertação das palavras, asas estendidas da imaginação, síntese analógica da terra abraçada num relance e inteiramente recolhida nas palavras essenciais.

Gritam-nos: «A vossa literatura nunca será bela! Nunca mais teremos a sinfonia verbal, os harmoniosos vai-vens, e as cadências tranquilizantes!» Isto não deixa de ser verdade! Mas que sorte! Pelo contrário, nós utilizamos todos os sons brutais, todos os gritos expressivos da vida violenta que nos rodeia. **Criemos corajosamente o feio em literatura, e matemos a solenidade por toda a parte.** Fora! Não tomem esse ar de grandes sacerdotes quando me estão a ouvir! Deve-se cuspir todos os dias no *Altar da Arte!*

Nós entramos nos domínios sem fronteiras da livre intuição. Depois do verso livre, aqui estão finalmente as **palavras em liberdade!**

Não há nada de absoluto nem de sistemático nestas afirmações. O génio tem rajadas impetuosas e torrentes lamacentas. Isso impõe por vezes lentidões analíticas e explicativas. Ninguém pode renovar de repente a sensibilidade. As células mortas estão misturadas com as vivas. A arte é uma necessidade de destruição e de dispersão, grande regador de heroísmo que encharca o mundo. Os micróbios — não o esquecam — são necessários à saúde do estômago e do intestino. Há também uma espécie de micróbios necessários à vitalidade da **arte, este prolongamento da floresta das nossas vidas,** que se derrama fora do corpo, no infinito do espaço e do tempo.

Poetas futuristas! Ensinei-vos a odiar as bibliotecas e os museus, para vos preparardes para **odiar a inteligência** despertando em nós a divina intuição, dom característico das raças latinas. Por meio da intuição, venceremos a hostilidade aparentemente irredutível que separa a nossa carne humana do metal dos motores.

Depois do reino animal eis que se inicia o reino mecânico. Com o conhecimento e a amizade da matéria, de que os cientistas só podem conhecer as reacções físico-químicas nós preparamos a criação do **homem mecânico com parte substituíveis.**

Libertá-la-emos da ideia da morte e, portanto, da própria morte, suprema definição da inteligência lógica.

RESPOSTAS ÀS OBJECÇÕES

11 de Agosto de 1912

Sinto desprezo pelos gracejos e ironias sem fim, e respondo às interrogações cépticas e às objecções importantes da imprensa europeia contra o meu *Manifesto técnico da literatura futurista.*

1. Aqueles que perceberam o que eu entendo por *ódio à inteligência* quiseram aí ver a influência da filosofia de Bergson. Certamente não sabem que o meu primeiro poema épico: *La Conquête des Étoiles,* publicado em 1902, apresenta na primeira página, à guisa de epígrafe, estes três versos de Dante:

> Ó cuidados insensatos dos mortais, como
> são defeituosos os raciocínios que para os
> céus vos levam a voar (*Paraíso*-Canto XI).

E este pensamento de Edgar Pöe

«... o espírito poético — essa faculdade mais sublime do que qualquer outra, sabêmo-lo agora — pois certas verdades de máxima importância não podiam ser-nos reveladas senão através dessa *Analogia* cuja eloquência, irrecusável para a imaginação, nada diz à *razão doente* e *solitária.*»

(Edgar Pöe — Colóquio entre Monos e Una)

Muito antes de Bergson estes dois génios criadores tinham ideias coincidentes com o meu génio afirmando claramente o seu ódio pela inteligência dominadora, doente e solitária, e concedendo todos os direitos à imaginação intuitiva e vidente.

2. Quando falo de intuição e de inteligência penso não estar a falar de dois domínios distintos e claramente separados. Todo o espírito criador pôde constatar, durante o trabalho de criação, que os fenómenos intuitivos se fundiam com os fenómenos da inteligência lógica.

É pois impossível determinar exactamente o momento em que acaba a inspiração inconsciente e começa a vontade lúcida. Umas vezes esta gera bruscamente a inspiração, outras, pelo contrário, acompanha-a. Depois de horas de trabalho árduo e penoso, o espírito criador liberta-se de repente do peso de todos os obstáculos e vê-se tomado por uma estranha espontaneidade de concepção e de execução. A mão que escreve parece separar-se do punho e prolonga-se livremente para muito longe do cérebro que, também ele separado do corpo se tornou aéreo, olha do alto, com uma terrível lucidez, as frases inesperadas que saem da caneta.

Este cérebro dominador contempla impassível ou dirige, na realidade, os saltos da fantasia que agitam a mão?

É impossível dar conta disso. Nesses momentos só consigo notar, do ponto de vista fisiológico, um grande vazio no estômago.

Por *intuição*, entendo pois, um estado de pensamento quase inteiramente intuitivo e inconsciente. Por *inteligência*, entendo

um estado de pensamento quase inteiramente intelectivo e voluntário.

A poesia ideal com que sonho, não seria mais do que a sucessão ininterrupta dos segundos termos das analogias, não tem nada que ver com a alegoria. A alegoria com efeito, é a sucessão dos segundos termos de tais analogias, todas ligadas em conjunto, *logicamente*. A alegoria é também, por vezes, o segundo termo elaborado e minuiosamente descrito, de uma analogia.

Pelo contrário, eu aspiro a expressar o seguimento ilógico, já não explicativo mas intuitivo, dos segundos termos de muitas analogias todas desligadas e muitas vezes opostas uma às outras.

4. Todos os estilistas de categoria puderam constatar facilmente que o advérbio não é apenas uma palavra que modifica o verbo, o adjectivo ou um outro advérbio, mas também uma ligação musical que une os diferentes sons do período.

5. Acho necessário suprimir o adjectivo e o advérbio, porque são ao mesmo tempo, e de vez em quando, os festões sarapintados, o panejo sombreado, os pedestais, os parapeitos e as balaustradas do velho período tradicional.

É justamente mediante um sábio uso do adjectivo e do advérbio que se obtém um balançar melodioso e monótono da frase, a sua ascensão interrogativa e comovente e a sua queda repousante e gradual de onda sobre a praia. Com uma emoção sempre idêntica, a alma sustém a respiração, treme um pouco, pede para ser acalmada e respira por fim amplamente quando a onda das palavras se estatela, com a sua pontuação de saibro e com o seu eco final.

O adjectivo e o advérbio têm uma tripla função: explicativa, decorativa e musical, mediante a qual indicam o andamento pesado ou ligeiro, lento ou rápido do substantivo que se move na frase. São, de vez em quando, os cajados ou as muletas do substantivo. O seu comprimento e o seu peso regulam o andamento do estilo que está sempre, necessaria-

mente, sob tutela e impedem-no de reproduzir o voo da imaginação.

Escrevendo, por exemplo: «Uma mulher jovem e bela caminha rapidamente sob o lajedo de mármore», o espírito tradicional apressa-se a explicar que aquela mulher é jovem e bela, se bem que a intuição ofereça apenas um movimento belo. Mais tarde, o espírito tradicional anuncia que aquela mulher caminha rapidamente, e acrescenta enfim que ela caminha sobre um lajedo de mármore.

Esta forma de proceder, puramente explicativa, isenta de imprevisto, imposta antecipadamente a todos os arabescos, ziguezagues e balanços do pensamento, não tem já razão de ser. Quem fizer o contrário poderá pois estar quase seguro de que não se enganará.

Para além disso é inegável que abolindo o adjectivo e o advérbio restituir-se-á ao substantivo o seu valor essencial, total e típico.

Eu possuo, por outro lado, uma confiança absoluta no sentimento de horror que nutro pelo substantivo que avança seguido pelo seu adjectivo como por um cortejo ou por um cachorrinho. Umas vezes este vem preso por uma trela a um advérbio elegante. Outras um substantivo leva um adjectivo à sua frente e um advérbio atrás, como se fossem dois cartazes de um homem-sandwich. Tais espectáculos são bem insuportáveis.

6. Portanto, recorro precisamente à aridez abstracta dos sinais matemáticos, que servem para expressar a quantidade resumindo todas as explicações, sem receio e evitando a perigosa mania de perder tempo em todos os recantos da frase, em minuciosos trabalhos de cinzelador, de joalheiro ou de engraxador.

7. As palavras libertadas da pontuação brilharão umas sobre as outras, cruzarão os seus diferentes magnetismos, segundo o ininterrupto dinamismo do pensamento. Um espaço branco, mais ou menos longo, indicará ao leitor as pausas ou

os sons mais ou menos longos da intuição. As letras maiúsculas indicarão ao leitor os substantivos que sintetizam uma analogia dominadora.

8. A destruição do período tradicional, a abolição do adjectivo, do advérbio, e da pontuação determinarão necessariamente a falência da demasiado famosa harmonia do estilo, pelo que o poeta futurista poderá finalmente utilizar todas as onomatopeias, mesmo as mais cacófonas, que reproduzem os numerosos rumores da matéria em movimento.

Todas estas elásticas intuições, com que completo o meu *Manifesto técnico da literatura futurista*, foram esboçadas sucessivamente no meu espírito enquanto criava a minha nova obra futurista, de que apresento um fragmento escolhido entre os mais significantivos:

Batalha
peso + odor

Meio-dia ¾ flautas gemidos canícula **tumb-tumb** alarme Gargaresch despedaçar-se crepitação marcha Tinido mochilas espingardas cascos pregos canhões crinas rodas caixões judeus frituras pão com azeite cantilenas espeluncas baforadas brilho remela fedor canela mofo fluxo e refluxo pimenta briga solidez turbinas laranjeiras filigrana miséria dados xadrês cartas jardim + noz moscada + rosa arabesco mosaico cadáver ferrões remendo metralhadoras = saibro + ressaca + rãs. Tinido mochilas espingardas canhões ferro velho atmosfera = chumbo + lava + 300 fedores + 50 perfumes lajedo colchão detritos bosta-de-cavalo cadáveres flic-flac amontoar-se camelos asnos **tum-tuuum** cloaca Souk-dos-ourives dédalo seta azul galabieh púrpura laranjas moucharabieh arcos desmontar bifurcação pequena praça agitação curtumes engraxadores gandouras burnous formigueiro filtrar transudar policromia envolvimento excrescências fendas covis caliça demolição ácido-fénico cal piolhice

TINIDO mochilas **tatatatata** cascos pregos canhões caixões chicotadas pano de uniforme fedor-de cordeiros rua-sem-saída à-esquerda estrangulamento à-direita cruzamento claro escuro banho-turco frituras musgo junquilhos flor de laranjeira náuseas essência-de-rosas cilada amoníaco garras excrementos mordeduras carne + 100 moscas frutos secos alfarroba grão de bico pistácias amêndoas regimes-bananas tâmaras **tumb-tumb**

....

DESTRUIÇÃO DA SINTAXE IMAGINAÇÃO SEM FIOS PALAVRAS EM LIBERDADE

11 de Maio de 1913

F. T. MARINETTI

A sensibilidade futurista.

O meu *Manifesto técnico da Literatura futurista* (11 de Maio de 1912), com o qual inventei o *lirismo essencial e sintético, a imaginação sem fios e as palavras em liberdade,* diz exclusivamente respeito à inspiração poética.

A filosofia, as ciências exactas, a política, o jornalismo, o ensino, os negócios, sabem que procurando formas sintéticas de expressão, devem ainda valer-se da sintaxe e da pontuação. Sou levado, com efeito, a servir-me de tudo isto para vos poder expor a minha concepção.

O Futurismo funda-se na completa renovação da sensibilidade humana, originada pelas grandes descobertas científicas. Aqueles que hoje usam o telégrafo, o telefone e o gramofone, o comboio, a bicicleta, a motocicleta, o automóvel, o transatlântico, o dirigível, o aeroplano, o cinematógrafo, o grande jornal diário (síntese da vida diária do mundo), não se apercebem que estes diversos meios de comunicação, de transporte

e de informação exercem sobre as ua psique uma influência decisiva.

Um homem comum pode, com um dia de comboio, fazer-se transportar de uma pequena cidade morta, de praças desertas, onde o sol, o pó e o vento se divertem em silêncio, a uma grande capital, cheia de luzes, de gestos e de gritos...

O habitante de uma aldeia alpina, pode palpitar de angústia todos os dias, através de um jornal, com os revoltosos chineses, as eleições de Londres e de New York, o doutor Carrel e os trenós heróicos dos exploradores polares. O pusilânime e sedentário habitante de uma qualquer cidade de província pode permitir-se experimentar a embriaguês do perigo, seguindo num espectáculo de cinematógrafo, uma grande caçada no Congo. Pode admirar atletas japoneses, boxeurs negros, infatigáveis excêntricos americanos, parisienses elegantíssimas, gastando um franco no teatro de variedades. Estendido pois no seu leito burguês, pode apreciar a longínqua e cara voz de um Caruso ou de uma Burzio.

Estas possibilidades tornadas comuns, não suscitam nenhuma curiosidade aos espíritos superficiais, absolutamente incapazes de aprofundar qualquer facto novo, *como os árabes que olhavam com indiferença os primeiros aeroplanos no céu de Tripoli.* Estas possibilidades são, pelo contrário, para o observador perspicaz outros tantos factores modificadores da nossa sensibilidade, pois criaram os seguintes fenómenos significativos:

1. Aceleração da vida, que tem hoje um ritmo rápido. Equilíbrio físico, intelectual e sentimental sobre a corda esticada da velocidade entre os magnetismos contraditórios. Consciências múltiplas e simultâneas num mesmo indivíduo.

2. Horror ao que é velho e conhecido. Amor pelo novo e pelo imprevisto.

3. Horror ao viver calmo, amor pelo perigo e atitude de heroísmo quotidiano.

4. Destruição do sentido do *além* e aumentado valor do indivíduo que quer *vivre sa vie*, segundo a frase de Bonnot.

5. Multiplicação e desbravamento das ambições e dos desejos humanos.

6. Conhecimento exacto de tudo o que cada um tem de inacessível e irrealizável.

7. Semi-igualdade do homem e da mulher, e menor desnível dos seus direitos sociais.

8. Desprezo pelo amor (sentimentalismo e luxúria), produto da maior liberdade e facilidade erótica na mulher e do exagero universal do luxo feminino. Explico-me melhor: hoje em dia a mulher ama mais o luxo que o amor. Uma visita a uma grande loja de modas feita em companhia de um banqueiro amigo, pançudo, com gota, mas que paga, substitui perfeitamente o mais quente encontro de amor com um jovem adorado. A mulher pensa que nada tem a ver com o amor; esquece-se completamente dele quando escolhe uma toillete extraordinária, último modelo, que as suas amigas ainda não têm. O homem não ama a mulher privada de luxo. O amante perdeu todo o prestígio, o amor perdeu o seu valor absoluto. Questão complexa que me contento apenas em aflorar.

9. Modificação do patriotismo, tornado hoje em dia a idealização heróica da solidariedade comercial, industrial e artística de um povo.

10. Modificação da concepção da guerra, tornada o exame sanguinolento e necessário da força de um povo.

11. Paixão, arte, idealismo dos Negócios. Nova sensibilidade financeira.

12. O homem multiplicado pela máquina. Novo sentimento mecânico, fusão do instinto com o rendimento do motor e com as forças amestradas.

13. Paixão, arte e idealismo do Sport. Concepção e amor do «record».

14. Nova sensibilidade futurista dos transatlânticos e dos grandes hotéis (síntese anual de raças diversas). Paixão pela cidade. Negação das distâncias e das solidões nostálgicas. Escárneo do *divino silêncio* verde e da paisagem intangível.

15. A terra encurtada pela velocidade. Novo sentido do mundo. Explico-me melhor: Os homens conquistaram sucessivamente o sentido da casa, o sentido do bairro em que habitavam, o sentido da cidade, o sentido da zona geográfica, o sentido do continente. Hoje possuem o sentido do mundo. Consequente necessidade, para o indivíduo, de comunicar com todos os povos da terra. Consequente necessidade de se sentir centro, julgador e motor do infinito explorado e inexplorado. Agigantamento do sentido humano e urgente necessidade de fixar em cada instante a nossa relação com toda a humanidade.

16. Náusea da linha curva, da espiral e do *tourniquet*. Amor pela recta e pelo túnel. Hábito das visões em escorço e das sínteses visuais criadas pela velocidade dos comboios e dos automóveis, que olham com desprezo cidades e campos. Horror da lentidão, das minúcias, das análises e das explorações miúdas. Amor pela velocidade, pelo encurtamento e pelo resumo. «Conta-me tudo, depressa, *em duas palavras!*»

17. Amor pela profundidade e pela essência em todos os exercícios do espírito.

Eis alguns elementos da nova sensibilidade futurista que geram o nosso dinamismo pictórico, a nossa música anti-graciosa sem quadratura rítmica, a nossa Arte dos ruídos e as nossas palavras em liberdade.

As palavras em liberdade

Recusando agora todas as estúpidas definições e todos os confusos verbalismos dos professores, declaro-vos que o *lirismo* é a *faculdade* raríssima de *nos enebriarmos com a vida e de*

nos enebriarmos connosco mesmos. A faculdade de transformar em vinho a água turva da vida que nos envolve e atravessa. A faculdade de colorir o mundo com as cores especialíssimas do nosso eu mutável.

Ora, suponham que um amigo vosso, dotado dessa faculdade lírica, se encontra numa zona de vida intensa (revolução, guerra, naufrágio, terramoto, etc.) e vem imediatamente depois contar-vos as impressões que experimentou. Sabeis o que fará instintivamente esse vosso amigo lírico e comovido?...

Começará por destruir brutalmente a sintaxe no falar. Não perderá tempo a construir os períodos. Não fará caso da pontuação e da adjectivação. Desprezará cinzeladuras e sombreados de linguagem e, à pressa, lançar-vos-á afanosamente nos nervos as suas sensações visuais, auditivas, olfativas, de acordo com a sua corrente acossada.

A irrupção do vapor-emoção fará saltar o tubo do período, a válvula da pontuação e os parafusos regulares da adjectivação. Mãos cheias de palavras essenciais sem nenhuma ordem convencional. Única preocupação do narrador transmitir todas as vibrações do seu eu.

Se este narrador dotado de lirismo tiver ainda uma mente povoada de ideias gerais, involuntàriamente atará as suas sensações ao universo inteiro conhecido ou intuído por ele. E para dar o valor exacto e as proporções da vida que viveu, lançará imensas redes de analogias sobre o mundo. Dará assim o fundo analógico da vida, telegraficamente, quer dizer com a mesma rapidez económica que o telégrafo impôs aos repórteres e aos correspondentes de guerra para os seus relatórios superficiais. Esta necessidade de laconismo não responde só às leis da velocidade que nos governam, mas também às relações multi-seculares que o público e o poeta tiveram. Ocorrem, de facto, entre o público e o poeta, as mesmas relações que existem entre dois velhos amigos. Estes podem entender-se por meias palavras, um gesto, um olhar. Eis porque razão a imaginação do poeta deve enlaçar só as coisas distantes *sem fios condutores*, por meio de palavras essenciais *em liberdade*.

Morte do verso livre

O verso livre depois de ter tido mil razões para existir está destinado de hoje em diante a ser substituído pelas palavras em liberdade.

A evolução da poesia e da sensibilidade humana revelou-nos dois irremediáveis defeitos do verso livre.

1. O verso livre impele fatalmente o poeta para fáceis efeitos de sonoridade, jogos de espelhos imprevistos, cadências monótonas, absurdos toques de sino e inevitáveis respostas de ecos internos ou externos.

2. O verso livre canaliza artificialmente a corrente da emoção lírica entre as muralhas da sintaxe e os tapumes gramaticais. A livre inspiração intuitiva que se volta directamente para a intuição do leitor ideal, encontra-se assim aprisionada e distribuída como água potável para a alimentação de todas as inteligências rebeldes e meticulosas.

Quando falo de destruir os currais da sintaxe, não sou nem categórico nem sistemático. Nas palavras em liberdade do meu lirismo desagrilhoado encontrar-se-ão aqui e ali traços de sintaxe regular e também de verdadeiros períodos lógicos. Esta desigualdade na concisão e na liberdade é inevitável e natural. Não sendo a poesia, na realidade, mais do que uma vida superior, mais concentrada e mais intensa do que a que vivemos dia a dia, — é como esta composta por elementos ultravivos e elementos agonizantes.

Não é necessário, portanto, preocuparmo-nos demasiado com estes últimos. Mas devem evitar-se a todo o custo a retórica e os lugares comuns expressos telegraficamente.

A imaginação sem fios

Por imaginação sem fios, entendo a liberdade absoluta das imagens ou analogias, expressas com palavras soltas e sem fios condutores sintáticos e sem qualquer pontuação.

«Os escritores entregaram-se até agora à analogia imediata. Compararam por exemplo o animal com o homem ou com outro animal, o que equivale ainda a uma espécie de fotografia. (Compararam por exemplo um fox-terrier com um pequeníssimo puro sangue. Outros, mais avançados poderiam comparar o mesmo fox-terrier trepidante, com uma pequena máquina Morse. Eu, por meu lado, comparo-o a uma água fervilhante. Há nisto uma graduação de *analogias cada vez mais vastas,* há relações cada vez mais profundas e sólidas ainda que bem longínquas).

A analogia não é mais do que o amor profundo que une as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis. Só por meio de analogias vastíssimas, um estilo orquestral, a um campo policromo, polifónico e polimorfo, pode abraçar a vida da matéria.

Quando na minha *Batalha de Tripoli* comparei uma trincheira hirta de baionetas com uma orquestra, uma metralhadora com uma mulher fatal, introduzi intuitivamente uma grande parte do universo num breve episódio de batalha africana.

As imagens não são, como dizia Voltaire, flores para escolher e para colher com parcimónia. Elas constituem o próprio sangue da poesia. A poesia deve ser um cortejo ininterrupto de imagens novas sem o que mais não é do que anemia e esclerose.

Quanto mais as imagens contém vastas relações, tanto mais tempo elas conservam a sua força de estupefacção...»

(Manifesto da literatura futurista)

A imaginação sem fios e as palavras em liberdade introduzem-nos na essência da matéria. Com a descoberta de novas analogias entre coisas afastadas e aparentemente opostas nós valorizá-las-emos cada vez mais intimamente. Em vez de *humanizar* animais, vegetais, numerais (sistema ultrapassado) poderemos *animalizar, vegetalizar, mineralizar, electrizar* ou *liquefazer* o estilo, fazendo-o viver a mesma vida da matéria.

Exemplo: para representar a vida de um pedaço de relva, digo: «amanhã estarei mais verde». Com as palavras em liberdade teremos: **As metáforas condensadas. — As imagens telegráficas. — As somas de vibrações. — Os nós de pensamento. — Os leques fechados ou abertos de movimentos. — Os escorços de analogias. — Os balanços de cor. — As diversões, os pesos, as medidas e a velocidade das sensações. — O mergulho da palavra essencial na água da sensibilidade, sem os círculos concêntricos que a palavra produz. — As respostas da iniciação. — Os movimentos a dois, três, quatro, cinco tempos. — As estacas analíticas explicativas que sustêm o feixe de fios intuitivos.**

Morte do eu literário
Matéria e vida molecular

O meu manifesto técnico combatia a obsessão do eu que os poetas têm descrito, cantando, analisado e vomitado até hoje. Para nos desembaraçarmos deste eu obsessivo, é preciso abandonar o hábito de humanizar a natureza atribuindo paixões e preocupações humanas aos animais, às plantas, às águas, às pedras e às nuvens. Deve, pelo contrário, exprimir-se o infinitamento pequeno que nos circunda, o imperceptível, o invisível, a agitação dos átomos, o movimento Browniano, todas as hipóteses apaixonantes e todos os domínios explorados da ultra-microscopia. Vou-me explicar: já não como documento científico, mas como elemento intuitivo, quero introduzir na poesia, a íntima vida molecular que deve manifestar-se, na obra de arte, com os espectáculos e os dramas do infinitamente grande, pois esta fusão constitui a síntese integral da vida.

Para ajudar de algum modo a intuição do meu texto ideal eu emprego o *cursivo* para todas as palavras em liberdade que exprimem o infinitamente pequeno e a vida molecular.

Adjectivo semafórico
Adjectivo-farol ou adjectivo atmosfera

Temos tendência para suprimir por toda a parte o adjectivo qualificativo, pois pressupõe uma prisão da intuição, uma definição demasiado miúda do substantivo. Nada disto é categórico. Trata-se de uma tendência. O que é necessário é servir-se do adjectivo o menos possível e de um modo absolutamente diverso do usado até hoje.

É preciso considerar os adjectivos como sinais ferroviários ou semáforos do estilo, que servem para regular o tempo, os atrasos e as paragens da corrida, das analogias. Poder-se-ão assim acumular ainda vinte destes adjectivos semafóricos.

Chamo adjectivo semafórico, adjectivo farol ou adjectivo atmosfera ao adjectivo separado do substantivo, isolado entre parêntesis e tornado assim uma espécie de substantivo absoluto, mais vasto e mais potente do que o adjectivo propriamente dito. O adjectivo semafórico ou adjectivo farol, suspenso no alto da gaiola envidraçada do parêntesis, atira até longe, a a toda a volta, a sua luz giratória.

O perfil deste adjectivo desfia-se, espalha-se à sua volta, iluminando, impregnando e envolvendo toda uma zona de palavras em liberdade. Se, por exemplo, numa aglomeração de palavras em liberdade que descreve uma viagem no mar, eu ponho os seguintes adjectivos semafóricos entre parêntesis: (calmo azul metódico habitual) não apenas o mar é *calmo azul metódico e habitual*, mas o navio, as suas máquinas, os passageiros, aquilo que eu faço e o meu próprio espírito são *calmos azuis metódicos e habituais*.

Verbo no infinito

Também aqui as minhas declarações não são categóricas. Sustento, porém, que num lirismo violento e dinâmico, o verbo no infinito será indispensável, pois, redondo como uma roda,

adaptável como uma roda a todos os vagões do comboio das analogias, constitui a própria velocidade do estilo.

O verbo no infinito nega por si mesmo a existência do período e impede o estilo de se enclausurar e de tomar assento num ponto determinado. Enquanto **o verbo no infinito é redondo** e escorregadio como uma roda, os outros modos e tempos do verbo são triangulares, quadrados ou ovais.

Onomatopeias e sinais matemáticos

Quando eu disse que «é preciso cuspir diariamente no *Altar da Arte*», iniciei os futuristas a libertar o lirismo da atmosfera solene cheia de compunção e de incenso que se costuma chamar Arte com A maiúsculo. A arte com A maiúsculo constitui o clericalismo do espírito criativo. Incitava, por isso, os futuristas a destruirem e a escarnecerem as grinaldas, as palmas e as auréolas, as molduras preciosas, as túnicas e os mantos, todo o vestuário histórico e o *bric-à-brac* romântico que formam uma grande parte de toda a poesia até aos nossos dias. Defendi, pelo contrário, um lirismo rapidíssimo, brutal e imediato, um lirismo que a todos os nossos predecessores deve parecer antipoético, um lirismo telegráficco, que não tenha absolutamente nenhum sabor de livro e, o mais possível, sabor de vida. Daí a introdução corajosa de acordes onomatopaicos para expressar todos os sons e ruídos, mesmo os mais cacofónicos da vida moderna.

A onomatopeia que serve para vivificar o lirismo com elementos crus e brutais de realidade, foi usada em poesia (de Aristófanes a Pascoli) mais ou menos timidamente. Nós, futuristas, iniciamos o uso audaz e contínuo da onomatopeia. Isto não deve ser sistemático. Por exemplo o meu *Adrianopoli Cerco-Orquestra*, e a minha *Batalha Peso + Odor* exigiram muitos acordes onomatopaicos. Sempre com o fim de dar a máxima quantidade de vibrações e uma mais profunda síntese da vida, abolindo todos os liames estilísticos, todas as lúcidas

fivelas com que os poetas tradicionais ligavam as imagens nas suas frases. Pelo contrário, servimo-nos de brevíssimos e anónimos sinais matemáticos e musicais e colocámos entre parêntesis indicações como: (Presto) (Piu Presto) (rallentando) (dois tempos) para regular a velocidade do estilo. Estes parêntesis podem também cortar uma palavra ou um acorde onomatopaico.

Revolução tipográfica

Inicio uma revolução tipográfica directa contra a bestial e nauseante concepção passadista e dannunziana do livro de versos, do papel manufacturado seiscentista, enfeitado de galés, minervas e apolos, com iniciais vermelhas com rabiscos, verduras, mitologias, nastros de missais, epígrafes e números romanos. O livro deve ser a expressão futurista do nosso pensamento futurista. Não só. A minha revolução é dirigida contra a chamada harmonia tipográfica da página, que é contrária ao fluxo e ao refluxo, às pulsações e às finalidades do estilo que corre na própria página. Usaremos portanto numa meia página, *três ou quatro cores de tinta diferentes* e também 20 caracteres tipográficos diferentes se for preciso. Por exemplo: *cursivo* para uma série de sensações similares ou velozes, *redondo* para as onomatopeias violentas, etc. Com esta revolução tipográfica e esta variedade de caracteres proponho-me redobrar a força expressiva das palavras.

Combato, além disso, a estética decorativa e preciosa de Mallarmé e as suas pesquisas da palavra rara, do adjectivo único insubstituível, elegante, sugestivo, bizarro. Não quero sugerir uma ideia ou uma sensação com as graças ou as afecções passadistas: quero sim agarrá-las brutalmente e atirá-las à cara do leitor.

Combato além disso o ideal estático de Mallarmé, com esta revolução tipográfica que me permite imprimir às palavras (já livres, dinâmicas e torpedeantes) todas as velocidades, dos

astros, das nuvens, dos aeroplanos, dos comboios, das ondas, dos explosivos, dos glóbulos da espuma marinha, das moléculas e dos átomos.

Realizo assim o quarto princípio do meu primeiro manifesto do futurismo (20 de Fevereiro de 1909): «Nós afirmamos que a beleza do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade».

Lirismo multilinear

Inventei ainda o *lirismo multilinear* com o qual procuro obter a simultaneidade lírica que obseca também os pintores futuristas, *lirismo multilinear*, mediante o qual estou certo de obter a mais complicada simultaneidade lírica.

O poeta lançará sobre tais linhas paralelas, tais cadeias de cores, sons, odores, ruídos, pesos, espessuras, analogias. Uma destas linhas poderá ser por exemplo odorosa, a outra musical, a outra pictórica.

Suponhamos que a cadeia das sensações e analogias pictóricas domina as outras cadeias de sensações e analogias: virá nesse caso num carácter tipográfico mais largo do que o da segunda e terceira linhas (contendo uma, por exemplo, a cadeia de sensações e analogias odorosas.

Dada uma página, contendo muitos feixes de sensações e analogias, cada um dos quais composto por três ou quatro linhas, a cadeia de sensações e analogias pictóricas (impressa em caracteres grandes) formará a primeira linha do primeiro feixe e continuará, (sempre com os mesmos caracteres) na primeira linha de cada um dos outros feixes.

A cadeia de sensações e analogias musicais (2.ª linha), menos importantes do que a cadeia de sensações e analogias pictóricas (1.ª linha), mas mais importante do que a cadeia de analogias e sensações odorosas (3.ª linha) será composta num caracter menor do que o da primeira linha e maior do que o da terceira.

Ortografia livre expressiva

A necessidade da ortografia livre expressiva está demonstrada pelas sucessivas revoluções que libertaram cada vez mais dos grilhões e das regras a potência lírica da raça humana.

1. De facto, os poetas, começaram por espartilhar a sua ebriedade lírica numa série de sopros iguais com acentos, ecos, assonâncias ou rimas preestabelecidas e distâncias fixas (métrica tradicional). Os poetas alternaram pois com uma certa liberdade estes diversos sopros misturados pelos pulmões dos poetas precedentes.

2. Os poetas, mais tarde, sentiram que os diversos momentos da sua ebriedade lírica deviam criar sopros adequados de muito diversos e imprevistos tamanhos, com absoluta liberdade de acentuação. Alcançaram assim o verso livre; porém conservaram sempre a ordem sintática das palavras, para que a ebriedade lírica pudesse entrar no espírito do ouvinte, pelo canal lógico da sintaxe.

3. Hoje, não queremos que a ebriedade lírica disponha sintaticamente as palavras antes de lançá-las para fora, com os sopros inventados por nós e temos as **palavras em liberdade.**

Por outro lado, a nossa ebriedade lírica deve livremente deformar, remodelar as palavras, cortando-as, aumentando-as, reforçando-lhes o centro ou a extremidade, aumentando ou diminuindo o número de vogais e de consoantes. Teremos assim a *nova ortografia* que chamo *livre expressiva.* Esta deformação instintiva das palavras corresponde à nossa tendência natural para a onomatopeia. Pouco importa que a palavra deformada se torne equívoca. Ela casar-se-á com os acordes onomatopaicos, ou resumos de ruídos e permitir-nos-á atingir depressa o acordo *onomatopaico psíquico,* expressão sonora mas abstracta de uma emoção ou de um pensamento puro. Afigura-se-me que as minhas **palavras em liberdade,** a minha imaginação sem fios, exigem declamadores especiais, sob pena de não serem compreendidas. Ainda que

a compreensão da multidão não me preocupe, sempre responderei que os declamadores futuristas se vão multiplicando e que por outro lado qualquer poema tradicional exige, para ser apreciado, um declamador especial.

A ANTITRADIÇÃO FUTURISTA

29 de Junho de 1913

APOLLINAIRE [1]

Manifesto-síntese

ABAIXO P*ominir* *Aliminé* SS*Korsusu*
otalo ADIS*cramir* MO*nigma*

ESTE MOTOR DE TODAS AS TENDÊNCIAS IMPRESSIONISMO «FAUVISME» CUBISMO EXPRESSIONISMO PATETISMO DRAMATISMO ORFISMO PAROXISMO **DINAMISMO PLÁSTICO PALAVRAS EM LIBERDADE INVENÇÃO DE PALAVRAS.**

---

[1] Guillaume Apollinaire (de Kostrowitzky) (1880-1918). Poeta e prosador francês de origem polaca. Indiscutivelmente uma das figuras mais proeminentes da vanguarda europeia nos princípios do século. Seguiu de perto o nascimento do futurismo italiano e contribuiu para a «batalha futurista» com este manifesto onde sinteticamente faz aquilo a que hoje chamaríamos o «ponto da situação» do movimento em 1913. De resto, as suas relações com os futuristas italianos não vão, literariamente, além deste manifesto. Das obras de Apollinaire nada diremos porque não se prendem directamente com o assunto deste livro e porque são, pensamos, bem conhecidos do leitor português interessado nestes assuntos. (N. do T.).

DESTRUIÇÃO

Sem Saudades

SUPRESSÃO DA HISTÓRIA

Supressão da dor poética
dos exotismos snob
da cópia em arte
das sintaxes (já condenadas pelo uso de todas as línguas)
do objectivo
da pontuação
da harmonia tipográfica
dos tempos e das pessoas dos verbos
da orquestra
da forma teatral
do sublime falso artístico
do verso e da estrofe
das casas
da crítica e da sátira
do enredo nas narrações
do tédio

MODO INFINITO

CONSTRUÇÃO

1. TÉCNICAS CONTINUAMENTE RENOVADAS OU RÍTMOS

Continuidade simultaneidade em oposição ao particularismo e à divisão

A PUREZA

Literatura pura PALAVRAS EM LIBERDADE INVENÇÃO DE PALAVRAS
Plástica pura (5 sentidos)
Criação invenção profecia
DESCRIÇÃO ONOMATOPAICA

Música total e ARTE DOS RUÍDOS

Mímica universal e Arte das luzes

MAQUINISMO Torre Eiffel Brooklyn e arranha-céus
Poliglotismo
civilização pura
Nomadismo épico exploradorismo urbano ARTE DAS VIAGENS e dos passeios

Antigraciosos
Arrepios directos por meio de grandes espectáculos livres circos music-hall etc. etc.

A VARIEDADE

2. INTUIÇÃO VELOCIDADE UBIQUIDADE

Livro ou vida aprisionada ou fonocinematografia ou IMAGINAÇÃO SEM FIOS
Trepidação contínua ou onomatopeias mais inventadas que imitadas
Dança-trabalho ou coreografia pura
Linguagem veloz característica impressionante contacto assobiado ou corrido

Golpes e feridas

Direito das gentes e guerra contínua
Feminismo integral ou diferenciação inumerável dos sexos
Humanidade e apelo ao além-homem
Matéria ou TRANSCENDENTALISMO FÍSICO
ANALOGIAS E JOGOS DE PALAVRAS Trampolim lírico das línguas cálculo Calcutá guta-percha pergaminho Agamemnon ameno anormal animal má vontade Mármara aromático

u u u flauta sapo nascimento das pérolas apremina

MERDA
para os

Críticos
Pedagogos
Professores
Museus
Trezentistas-Quatrocentistas
Quinhentistas
Ruínas
Pátine
Historiadores
Veneza Versailles Pompeia
Bruges Oxford Nuremberga Toledo Bénares, etc.
Defensores de paisagens
Filósofos
Ensaistas
Neo e *post*
Bayreuth Florença Montmartre e Munique
Léxicos
Bongostismos
Orientalismo
Dandismo
Espiritualistas ou veristas (sem sentimento da realidade e do espírito)
Academismos
Os irmãos siameses d'Annunzio e Rostand
Dante Shakespeare Tolstoi Goethe
Diletantismo maçador
Ésquilo e teatros de Orange e de Fiesole
Índia Egipto Fiesole e a teosofia
Cientismo
Montaigne Wagner Beethoven Edgar Pöe
Walt Whitman e Baudelaire
Manzoni Carducci e Pascoli

ROSAS para

MARINETTI — PICASSO — BOCCIONI — APOLLINAIRE — PAUL FORT — MERCEREAU — MAX JACOB — CARRÀ — DELAUNAY — HENRY MATISSE — BRAQUE — DEPAQUIT — SEVERINE — SEVERINI — DERAIN — RUSSOLO — ARCHIPENKO — PRATELLA — BALLA-F. DIVOIRE — N. BEAUDUIN — T. VARLET — BUZZI — PALAZZESCHI — MAQUAIRE — PAPINI — SOFFICI

FOLGORE — MONTFORT — R. FRY — CAVACCHIOLI-D'ALBA — ALTOMARE — TRIDON — METZINGER — GLEIZES — JASTREBZOFF — ROYÈRE — SALMON — CASTIAUX — LAURENCIN — AUREL — AGERO — LEGER — VALENTINE DE SAINT-POINT — DELMARLE -- KANDINSKY — STRAWINSKY — HERBIN — A. BILLY — G. SAUVEBOIS — PICABIA — MARCEL DUCHAMP — B. CENDRARS — JOUVE — H. M. BARZUN — G. POLTI — MAC ORLAN — F. FLEURET — JAUDON — MANDIN — R. DALIZE M. BRESIL — F. CARCO — RUBINER — BETUDA — MANZELLA-FRONTINI — A. MAZZA — T. DÉRÊME — GIANNATTASIO — TAVOLATO — DE GONZAGUES-FRIEK — C. LARRONDE.

O ESPLENDOR GEOMÉTRICO E MECÂNICO E A SENSIBILIDADE NUMÉRICA

18 de Março de 1914

F. T. MARINETTI

Já fizemos o grotesco funeral à beleza passadista (românticos, simbolistas e decadentes) que tinha por elementos essenciais a recordação, a nostalgia, a névoa da lenda formada pelas distâncias do tempo, o fascínio exótico formado pelas distâncias do espaço, o pitoresco, o impreciso, o agreste, a solidão selvagem, a desordem multicor, a penumbra crepuscular, a corrosão, o estrago, os sujos vestígios dos anos, o desmoronar das ruínas, o saber da putrefacção, o pessimismo, a tísica, o suicídio, os galanteios da agonia, a estética do insucesso, a adoração da morte.

Do caos das novas sensibilidades contraditórias, nasce hoje uma nova beleza que, nós futuristas, colocaremos no lugar da primeira e a que eu chamo **Esplendor geométrico e mecânico.**

Este tem por elementos essenciais: o higiénico esquecimento, a esperança, o desejo, a força contida, a velocidade a luz, a vontade, a ordem, a disciplina, o método, o sentimento da grande cidade; o optimismo que resulta do culto dos músculos e do desporto; a imaginação sem fios, a ubiquidade, o laconismo e a simultaneidade que derivam do turismo, da vida dos negócios e do jornalismo; a paixão pelo sucesso, o novíssimo instinto do record, a entusiástica imitação da electricidade e da máquina; a concisão essencial e a síntese; a precisão feliz das engrenagens e dos pensamentos bem lubrificados; a concorrência de energias convergentes numa única trajectória vitoriosa.

Os meus sentidos futuristas perceberam pela primeira vez este esplendor geométrico na ponte de um *dreadnought*. A velocidade do navio, as suas trajectórias de fogo fixadas a partir do pontal do tombadilho na ventilação fresca das possibilidades guerreiras, a estranha vitalidade das ordens transmitidas pelo almirante, tornadas, de súbito, autónomas, já não humanas, através dos caprichos, das impaciências e das doenças do aço e do cobre: tudo isto irradiava esplendor geométrico e mecânico. Senti a iniciativa lírica das electricidades correr através da blindagem das torres quádruplas, descer por tubos blindados até ao paiol, extraindo os obuses das culatras e dos canos salientes.

Alças de mira, apontar, mais acima, fogo, recuo automático, impulso pessoalíssimo do projéctil, choque, destruição, cheiro de ovos podres, gás mefítico, ferrugem, amoníaco, etc. Este novo drama cheio de imprevisto futurista e de esplendor geométrico é para nós cem mil vezes mais interessante do que a psicologia do homem, com as suas combinações limitadíssimas.

As grandes colectividades humanas, marés de rostos e de braços uivantes, podem de vez em quando dar-nos uma ligeira emoção. Nós preferimos a esses a grande solidariedade dos motores preocupados, zelosos e ordenados. Não há nada mais belo do que uma grande central eléctrica zumbidora que contém

a pressão hidráulica de uma cadeia de motores e a força eléctrica de um vasto horizonte, sintetizada nos quadros marmóreos de distribuição, carregados de contadores, de botões e de comutadores luminosos. Estes quadros são o nosso modelo em poesia. Como precursores temos os ginastas e os equilibristas, que realizam nos exercícios, nas pausas e nas cadências das suas musculaturas aquela perfeição cintilante de engrenagens rigorosas e aquele esplendor geométrico que nós queremos atingir em poesia com as palavras em liberdade.

1. Nós destruímos sistematicamente o Eu literário para que se espalhe na vibração universal e possamos exprimir o infinitamente pequeno e as agitações moleculares. Ex: Fulminante agitação de moléculas no buraco produzido por um obús (última parte de *Forte Cheittam-Tépé*, no meu *Zang tumb tumb)*. A poesia das forças cósmicas suplanta assim a poesia do humano.

São abolidas as antigas proporções (românticas, sentimentais e cristãs) **da narrativa,** segundo as quais um ferido numa batalha tinha uma importância exageradíssima em confronto com os instrumentos da destruição, com as posições estratégicas e com as condições atmosféricas. No meu poema *Zang tumb tumb*, descrevo o fusilamento de um traidor búlgaro com algumas palavras em liberdade, enquanto prolongo uma discussão entre dois generais turcos sobre a distância de tiro e sobre os canhões adversários. Notei, com efeito, na bateria De Sumi, em Sidi-Messri, em Outubro de 1911, como a salva brilhante e agressiva de um canhão abrasado pelo sol e pelo fogo acelerado quase faz esquecer o espectáculo da carne humana dilacerada e morta.

2. Demonstrei várias vezes como o substantivo, estragado pelos múltiplos contactos ou pelo peso dos adjectivos parnasianos e decadentes, reassume o seu valor absoluto e a sua força expressiva quando aparece nú e isolado. Entre os substantivos nús, distingo o **substantivo elementar** e o **substantivo-modo** (ou nódulo de substantivos). Esta distinção não absoluta,

resulta de intuições quase inapreensíveis. Segundo uma analogia elástica e compreensiva, vejo cada substantivo como um vagão ou como uma correia posta em movimento pelo verbo no infinito.

3. Salvo as necessidades de contrastes ou de alterações de ritmos, os diversos modos e tempos dos verbos devem ser abolidos porque fazem do verbo uma roda desengonçada de diligência que se adapta à irregularidade das estradas de província, mas não pode rodar velozmente numa estrada lisa. **O verbo no infinito, pelo contrário, é o movimento próprio do novo lirismo,** tendo a possibilidade de deslizar de uma roda de comboio, ou de uma hélice de aeroplano.

Os diversos modos e tempos do verbo exprimem um pessimismo prudente e tranquilizante, um egoismo restrito, episódico, acidental, um alto e baixo de força, e de cansaço, de desejo e de desilusão, interrupções, em suma, no impulso da esperança e da vontade. O verbo no infinito exprime o próprio optimismo, a generosidade absoluta e a loucura do Devir. Quando eu digo *correr*, qual é o sujeito deste verbo? Todos e tudo: isto é, propagação universal da vida que corre e da qual somos uma partícula consciente. Ex: Final do *Salone d'albergo* (salão de hotel) de Luciano Folgore, poeta que usa as palavras em liberdade [1]. O verbo no infinito é a paixão do eu que se abandona ao devir do *todo*, a continuidade heróica, desinteressada do esforço e da alegria de agir. Verbo no infinito = divindade da acção.

4. Por meio de um ou mais adjectivos isolados entre parêntesis ou mesmo ao lado das palavras em liberdade, atrás de uma linha perpendicular, entre chavetas, podem dar-se as diferentes atmosferas da narrativa e os tons que a dirigem. **Estes adjectivos-atmosfera ou adjectivos-tons podem ser substituídos por substantivos.** São convicções intuitivas, dificilmente demonstráveis. Creio que isolando p. ex. o substantivo *ferocidade* (ou pondo-o entre chavetas numa descrição de um morticínio), obter-se-á um estado de alma de ferocidade imóvel

e fechado num perfil nítido. Enquanto que se eu ponho entre parêntesis ou entre chavetas o adjectivo *feroz*, apresento um adjectivo-atmosfera ou um adjectivo-tom, que envolverá toda a descrição da matança sem fazer parar a corrente das palavras em liberdade.

5. Não obstante as mais hábeis deformações, o período sintático continha sempre uma perspectiva científica e fotográfica absolutamente contrária aos direitos da emoção. **Com as palavras em liberdade, esta perspectiva fotográfica é destruída** e atinge-se naturalmente a multiforme perspectiva emocional. (Ex. *Homem + montanha + vale* do poeta de palavras em liberdade Boccioni) ([2]).

6. Com as palavras em liberdade, formamos, por vezes, tábuas sinópticas de valores líricos, que nos permitem ir lendo ao mesmo tempo muitas correntes de sensações cruzadas e paralelas. Estas tábuas sinópticas não devem ser um fim, mas sim um meio para aumentar a força expressiva do lirismo. É pois necessário evitar toda a preocupação pictórica, não nos perdendo em jogos de linhas nem em curiosas desproporções tipográficas.

Tudo aquilo que nas palavras em liberdade não concorre para que seja expresso um novo esplendor geométrico-mecânico, a fugidia e misteriosa sensibilidade futurista, deve ser resolutamente banido. O poeta de palavras em liberdade ([3]) Cangiullo em *Fumatori II* (Fumadores II) foi muito feliz ao dar com esta **analogia desenhada:**



Os longos e monótonos caprichos e a expansão do tédio-fumo de uma longa viagem de comboio.

([1]) ([2]) ([3]) Traduzimos desta maneira o adjectivo *parolibero*, aplicado, no texto original, aos diferentes factos que o autor refere. (N. do T.).

As palavras em liberdade, neste esforço contínuo de exprimir com a máxima força e a máxima profundidade, transformam-se naturalmente em **auto-ilustrações,** mediante a ortografia e a tipografia, livres, expressivas, as tábuas sinópticas dos valores líricos e as analogias desenhadas. (Ex: O balão desenhado graficamente no meu *Zang tum tumb.*) Logo que esta maior expressão é acrescentada, as palavras em liberdade voltam ao seu fluir normal. As tábuas sinópticas de valores são, além disso, a base da crítica em palavras em Liberdade. (Ex: «*Bilancio*» «*Balanço*»), 1910-1914 do poeta Carrà.)

7. **A ortografia e a tipografia livres expressivas servem também para exprimir a mímica facial e a gesticulação do narrador.**

Assim, as palavras em liberdade, levam à utilização (conseguindo-a completamente) dessa parte exuberante, comunicativa e de genialidade epidérmica que é uma das características das raças meridionais. Esta energia de acento, de voz e de mímica que até agora se revelava apenas em tenores comoventes e em conversadores brilhantes, encontra a sua expressão natural na desproporção dos caracteres tipográficos que reproduzem os trejeitos do rosto e a força escultórica e cinzelante dos gestos. As palavras em liberdade tornam-se assim o prolongamento lírico e transfigurado do nosso magnetismo animal.

8. O nosso crescente amor pela matéria, a vontade de penetrá-la e de conhecer as suas vibrações, a simpatia física que nos liga aos motores, leva-nos a **usar a onomatopeia.**

Sendo o ruído o resultado da fricção ou do choque dos sólidos, líquidos ou gases em velocidade, a onomatopeia, que reproduz o ruído, é necessariamente um dos elementos mais dinâmicos da poesia. Como tal a onomatopeia pode substituir o verbo no infinito, especialmente se é oposta a outra ou outras onomatopeias. (Ex. A onomatopeia *tatatata* das metralhadoras, oposta ao *urrrrrrraaaaaah* dos turcos no final do capítulo «Ponte», do meu *Zang tumb tumb*).

A brevidade das onomatopeias permite, neste caso, expressar agilíssimos enredos de ritmos diversos. Estes perderiam toda a sua velocidade se fossem expressos mais abstractamente com maior desenvolvimento, quer dizer, sem ser por meio da onomatopeia. Há diversos tipos de onomatopeias:

a) **Onomatopeia directa imitativa elementar realista** que serve para enriquecer de realidade brutal o lirismo e impedi-lo de se tornar demasiado abstracto ou demasiado artístico (Ex: *pic pac pum fuzilaria*). No meu «Contrabando de guerra», em *Zang tumb tumb* a onomatopeia estridente *ssiiiiii* dá o assobio de um rebocador do Mosa e é seguida pela onomatopeia velada *ffiiiiii ffiiiiii*, eco na outra margem. As duas onomatopeias evitaram que se descrevesse a largura do rio, que está assim definida pelo contraste entre as duas consoantes *s* e *f*.

b) **Onomatopeia indirecta complexa e analógica.** Ex: no meu poema «*Dune*» *(Dunas)* a onomatopeia *dum-dum-dum-dum* exprime o rumor rotativo do sol africano e o peso alaranjado do céu, criando uma relação entre sensações de peso, calor, cheiro e ruído. Outro exemplo: a onomatopeia *stidionla stridiola stridionlaire* que se repete no primeiro canto do meu poema épico. «*La Conquête des Étoiles*» forma uma analogia entre as estridências de grandes espadas e a agitação raivosa das ondas, antes de uma grande batalha de águas numa tempestade.

c) **Oonomatopeia abstracta,** expressão rumorosa e inconsciente dos modos mais complexos e misteriosos da nossa sensibilidade (Ex: no meu poema *Dunas*, a onomatopeia abstracta *ranranran* não corresponde a nenhum ruído da natureza ou da maquinaria, mas exprime um estado de alma.)

d) **Acordo onomatopaico**, ou seja fusão de 2 ou 5 onomatopeias abstractas.

9. O amor da precisão e da brevidade essenciais deu-me naturalmente o gosto dos números que vivem e respiram no papel como seres vivos na nossa **sensibilidade numérica.** Ex. em vez de dizer, como qualquer escritor tradicional: «*um vasto e profundo dobre de sinos*» (notação imprecisa e portanto ineficaz), ou como um camponês inteligente: *este sino é da aldeia tal ou tal*» (notação mais precisa e eficaz), eu apreendo com precisão intuitiva a potência do toque e determino a sua amplitude dizendo «sino, dobre amplitude 20 Km). Forneço assim todo um horizonte vibrante e uma quantidade de seres longínquos que estendem o ouvido ao mesmo som de sino. Saio da imprecisão, do banal e domino a realidade com um acto volitivo que subjuga e deforma originalmente a própria vibração do metal.

Os sinais matemáticos + — × = servem para obter maravilhosas sínteses e concorrem, com a sua simplicidade abstracta de engrenagens anónimas, para dar o esplendor geométrico e mecânico. Teria sido necessário, por exemplo, pelo menos uma página inteira de descrição, para transmitir todo este vastíssimo e complicado horizonte de batalha, que encontrou afinal esta equação lírica e definitiva: «*horizonte = sonda agudíssima do Sol + 5 sombras triangulares (1 Km de lado) = 3 losângos de luz rósea + 5 fragmentos de colinas + 30 colunas de fumo + 23 chamas*».

Eu emprego o x, para indicar a paragem interrogativa do pensamento. Elimino assim o ponto de interrogação, que localizava demasiado arbitrariamente sobre um único ponto da consciência a sua atmosfera de dúvida. Com o x matemático, a suspensão dubitativa expande-se, de súbito, sobre a completa aglomeração das palavras em liberdade.

Sempre intuitivamente introduzo no meio das palavras em liberdade, números que não têm nem significado nem valor directo, mas que (dirigindo-se fonética e opticamente à sensibilidade numérica) exprimem as diversas intensidades transcendentes da matéria e as correspondências inabaláveis da sensibilidade.

Crio verdadeiros teoremas ou verdadeiras equações líricas, introduzindo números escolhidos intuitivamente e dispostos no próprio centro de uma palavra, com uma certa quantidade de + — × =, dou-lhes a espessura, o relevo, os volumes das coisas que a palavra deve exprimir. A disposição + — + — + = × serve para sugerir, por ex. as mudanças e aumentos de velocidade de um automóvel. A disposição + + + + serve para expressar a mistura de sensações iguais. (Ex: «*cheiro fecal da disenteria + fedor melado dos suores da peste + bafio amoniacal etc.*, no «Treno di soldati ammalati» (comboio de soldados doentes) do meu *Zang tumb tumb*).

Assim, no lugar do «*ciel antérieur où fleurit la beauté*» de Mallarmé ([4]), nós colocamos o esplendor geométrico e mecânico e a sensibilidade numérica nas palavras em liberdade.

A ARQUITECTURA FUTURISTA

11 de Junho de 1914

A. SANT'ELIA ([1])

Depois do começo do século XVIII nunca mais existiu arquitectura. Uma triste mescla dos mais diversos elementos de estilo, usada para mascarar o esqueleto da casa moderna,é chamada arquitectura moderna. A beleza nova do cimento e do ferro são profanadas pela sobreposição de carnavalescas incrustações decorativas que não são justificadas nem por necessidade

([4]) Verso do poema: «Les fenêtres», (N. do T.).

([1]) António Sant'Elia, arquitecto italiano, autor deste manifesto da Arquitectura futurista. Nasceu em 1888 e morreu na frente do Corso em 1916. A morte prematura não lhe permitiu desenvolver as suas teorias sobre a «cidade nova» que ficaram reduzidas a escritos e desenhos abundantes mas sem a unidade que só um longo e paciente trabalho lhes poderia trazer. (N. do T.).

de construção, nem pelo nosso gosto e têm origem na antiguidade egípcia, indiana ou bizantina, e naquele assombroso florir de idiotias e de impotências que tem o nome de *neo-classicismo*.

Em Itália acolhem-se estas rufiagens arquitectónicas e impinge-se a rapace incapacidade estrangeira como invenção genial, como arquitectura novíssima. Os jovens arquitectos italianos (aqueles que conseguem originalidade pela clandestina consulta de publicações de arte) alardeiam os seus talentos nos bairros novos das nossas cidades, onde uma jocunda salada de colunas ogivais, de folhas seiscentistas, de arcos góticos, de pilastras egípcias, de volutas rococó, de anjinhos quatrocentistas, de cariátides inchadas, toma o lugar do estilo e apresenta ares pretensamente monumentais. O caleidoscópico aparecimento e desaparecimento de formas, a multiplicação das máquinas, o aumento quotidiano das necessidades impostas pela rapidez das comunicações, pela aglomeração dos homens, pela higiene e por muitos outros fenómenos da vida moderna não causam nenhuma preplexidade a estes supostos renovadores da arquitectura. Eles persistem, teimosos, nas regras de Vitrúvio, de Vignola, e de Sansovino e em algumas publicações sobre arquitectura alemã que têm à mão, para reimprimir a imagem da imbecilidade secular sobre as nossas cidades, que deveriam ser a imediata e fiel projecção de nós mesmos.

Assim, esta arte expressiva e sintética, tornou-se nas mãos deles uma vaga exercitação estilística, um revolver de fórmulas mal combinadas, a mascarar um edifício moderno, o costumeiro copo de dados passadista de tijolo e de pedra. Como se nós, acumuladores e geradores de movimento, com os nossos prolongamentos mecânicos, com o ruído e com a velocidade da nossa vida, pudéssemos viver nas mesmas casas, nas mesmas ruas construídas para as necessidades dos homens de há quatro, cinco, seis séculos.

Esta é a suprema imbecilidade da arquitectura moderna que se repete com a cumplicidade mercantil das academias, residências forçadas da inteligência, onde se constringem os jovens à onanística cópia dos modelos clássicos, em vez de

escancarar a sua mente para a procura dos limites e para a solução do novo e imperioso problema: *a casa e a cidade futuristas.* A casa e a cidade espiritual e materialmente nossas, nas quais o nosso tumulto possa expandir-se sem parecer um grotesco anacronismo.

O problema da arquitectura futurista não é um problema de reformulação linear. Não se trata de encontrar novas molduras, novas cercaduras de janelas e de portas, de substituir colunas, pilares, mísulas com cariátides, moscardos, rãs; não se trata de deixar a fachada com tijolos nús, rebocá-la, ou revesti-la de pedra, nem de determinar diferenças formais entre o edifício novo e o velho; mas de criar completamente a casa futurista, de a construir com todos os recursos da ciência e da técnica, satisfazendo senhorialmente todas as exigências do nosso hábito e do nosso espírito, espezinhando tudo quanto é grotesco, pesado e antitético, para connosco (tradição, estilo, estética, proporção), determinando novas formas, novas linhas, uma nova harmonia de perfis e de volumes, uma arquitectura que tenha a sua razão de ser apenas nas condições especiais da vida moderna, e a sua correspondência como valor estético na nossa sensibilidade. Esta arquitectura não pode estar sujeita a nenhuma lei de continuidade histórica. Deve ser nova como novo é o nosso estado de espírito.

A arte de construir pode desenvolver-se no tempo e passar de um estilo a outro mantendo inalteradas as características gerais da arquitectura, porque na história são frequentes as mudanças de moda e as resultantes da alternância das convicções religiosas e dos ordenamentos políticos; mas são raríssimas as causas de profunda alteração nas condições ambientes, que limpem e renovem, como a descoberta de leis naturais, o aperfeiçoamento dos meios mecânicos, o uso racional e científico do material.

Na vida moderna o processo de consequente evolução estilística na arquitectura interrompe-se. *A arquitectura separa-se da tradição. Volta-se necessariamente ao princípio.*

O cálculo da resistência dos materiais, o uso do cimento armado e do ferro excluem a «arquitectura» entendida em sentido clássico e tradicional. Os materiais modernos de construção e as nossas noções científicas, não se prestam de modo nenhum à disciplina dos estilos históricos, e são causa principal do aspecto grotesco das construções da «moda» em que se pretenderia obter leveza, pela agilidade soberba da *poutrelle* e pela fragilidade do cimento armado, a curva pesada do arco e o aspecto maciço do mármore.

A formidável antítese entre o mundo moderno e o antigo é determinada por tudo o que antigamente não existia. Na nossa vida entraram elementos de que os antigos nem suspeitaram a possibilidade; verificaram-se contingências materiais e revelaram-se atitudes de espírito que se repercutem em mil efeitos: primeiramente em todas as formações de um novo ideal de beleza ainda obscuro e embrionário, mas de que também o vulgo sente já o fascínio. Perdemos o sentido do monumental, do austero, do estático, e enriquecemos a nossa sensibilidade com o *gosto do ligeiro, do prático, do efémero e do veloz.* Sentimos que não somos mais homens das catedrais, dos palácios, das tribunas; mas dos grandes hotéis, das estações de caminho de ferro, das estradas imensas, dos portos colossais, dos mercados cobertos, das galerias luminosas, dos arruamentos, das demolições salutares.

Devemos inventar e refabricar a cidade futurista como um imenso estaleiro, tumultuoso, ágil, móvel, dinâmico em todos os seus aspectos e a casa futurista como uma gigantesca máquina. Os ascensores não devem ficar esquecidos como vermes solitários nos vãos das escadas; mas estas então inúteis, devem ser abolidas e os ascensores devem trepar como serpentes de ferro e de vidro ao longo das fachadas. A casa de cimento, de vidro, de ferro, sem pintura e sem escultura, rica apenas na beleza congénita das suas linhas e dos seus relevos, extraordinariamente *feia* na sua mecânica simplicidade, alta e larga, tanto quanto necessário e não de acordo com o que for prescrito pela lei municipal, deve surgir na beira de um abismo

tumultuoso: a rua, que não se estenderá já como um tapete ao nível das portas, mas aprofundar-se-á na terra em planos semelhantes que acolherão o tráfego metropolitano e serão unidos, para o trânsito necessário, por *passerelles* metálicas e por velocíssimos *tapis roulants*.

É preciso abolir a decoração. É preciso resolver o problema da arquitectura futurista não aproveitando fotografias da China, da Pérsia e do Japão, não imbecilizando com regras de Vitrúvio, mas com arranques de génio, e armados de uma experiência científica e técnica. Tudo deve ser revolucionado. É necessário aproveitar os telhados, utilizar os subterrâneos, diminuir a importância das fachadas, transportar os problemas do bom gosto das fachadas, do capitel, do portão, para o mais amplo dos *grandes agrupamentos de massas, da vasta disposição das plantas*. Acabemos com a arquitectura monumental fúnebre comemorativa. Atiremos pelo ar monumentos, passeios postiços, escadarias, aprofundemos as ruas e as praças, elevemos o nível das cidades.

EU COMBATO E DESPREZO:

1. Toda a pseudo-arquitectura de vanguarda, austríaca, húngara, alemã e americana;

2. Toda a arquitectura clássica, solene, hierática, cenográfica, decorativa, monumental, graciosa, agradável;

3. A embalsamamento, a reconstrução, a reprodução de monumentos e palácios antigos;

4. As linhas prependiculares e horizontais, as formas cúbicas e piramidais que são estáticas, graves, opressoras e absolutamente fora da nossa novíssima sensibilidade;

5. O uso de materiais maciços, volumosos, dourados, antiquados, difíceis.

E PROCLAMO:

1. Que a arquitectura futurista é a arquitectura do cálculo, da audácia temerária e da simplicidade; a arquitectura do cimento armado, do ferro, do vidro, do cartão, da fibra têxtil e de todos os sucedâneos da madeira, da pedra e do tijolo que permitem obter o máximo da elasticidade e da leveza;

2. Que a arquitectura futurista não é, assim, uma árida combinação de plasticidade e de utilidade, mas continuará a ser arte, isto é síntese, expressão;

3. Que as linhas oblíquas e elípticas são dinâmicas, pela sua própria natureza têm uma potência emotiva mil vezes superior à das perpendiculares e das horizontais e que não se pode receber uma arquitectura dinâmica, integral, fora delas;

4. Que a decoração, como algo sobreposto à arquitectura é um absurdo e que *somente do uso e da disposição original do material bruto ou nú ou violentamente colorido depende o valor decorativo da arquitectura futurista;*

5. Que, como os antigos encontraram nos elementos da natureza inspiração para a arte, nós — material e espiritualmente artificiais — devemos encontrar tal inspiração nos elementos do novíssimo mundo mecânico que criámos e do qual a arquitectura deve ser a mais bela expressão, a síntese mais completa, a integração artística mais eficaz;

6. A arquitectura como arte de dispor as formas dos edifícios de acordo com critérios preestabelecidos acabou;

7. Por arquitectura deve entender-se o esforço de harmonizar com liberdade e com grande audácia o ambiente com o homem, isto é, tornar o mundo das coisas uma projecção directa do mundo do espírito;

8. De uma arquitectura assim concebida não pode nascer nenhum hábito plástico e linear, porque as características fundamentais da arquitectura futurista serão a caducidade e a transitoriedade. *As casas durarão menos do que nós. Cada*

geração deverá fabricar a sua cidade. Esta constante renovação do ambiente arquitectónico contribuirá para a vitória do *Futurismo,* que já se afirma com as *Palavras em liberdade,* o *Dinamismo plástico,* a *Música sem quadratura,* e a *Arte dos ruídos,* e pelo qual lutamos sem tréguas contra a cobardia dos passadistas.

O TEATRO FUTURISTA SINTÉTICO

(Atécnico - dinâmico - simultâneo - autónomo - alógico - irreal)

11 de Janeiro de 1915 — 18 de Fevereiro de 1915

MARINETTI, SETIMELLI, CORRA [1]

Enquanto esperamos a grande guerra tão invocada nós futuristas vamos alternando a nossa violentíssima acção anti-neutral nas praças e nas Universidades, com a acção artística sobre a sensibilidade italiana, que queremos preparar para a grande hora do máximo perigo. A Itália deverá ser intrépida, feroz, elástica e veloz como um esgrimista, e indiferente aos golpes como um boxeur, impassível ao anúncio de uma vitória que custasse cinquenta mil mortos ou também ao anúncio de uma derrota.

Para que a Itália aprenda a decidir-se fulminantemente, a lançar-se, a apoiar todos os esforços e todas as possíveis

[1] Bruno Corra, n. 1892. Colaborou principalmente nos espectáculos futuristas, sendo autor de numerosas «sínteses teatrais», muitas delas escritas de colaboração com Arnaldo Ginna e Marinetti. Co-signatário dos Manifestos do Teatro Sintético e da Cinematografia futurista e autor de obras como: «Sam Dunn morreu» — romance sintético futurista (1915), «Com mãos de vidro» (1915) e «A Ilha dos beijos» (1918), Corra representa a linha esotérica e intimista do futurismo, podendo encontrar-se na sua obra aspectos diversos que antecipam já o dadaismo e o surrealismo. (N. do T.).

desventuras não são precisos livros e revistas. Estes, interessam e ocupam apenas uma minoria, são mais ou menos aborrecidos, embaraçantes e refreantes, mais não podem que arrefecer o entusiasmo, quebrar o impulso e envenenar com dúvidas um povo que se bate. A guerra, futurismo intensificado, obriga-nos a marchar e não a murchar nas bibliotecas e nas salas de leitura. **Acreditamos pois que não se pode hoje influenciar guerreiramente a alma italiana, senão através do teatro.** De facto 90 % dos italianos vão ao teatro, enquanto que apenas 10 % lêem livros e revistas. É preciso, porém, um teatro futurista, quer dizer um teatro absolutamente oposto ao passadista, que prolonga os seus cortejos monótonos e deprimentes nos palcos sonolentos de Itália.

Sem querermos insistir contra o teatro histórico, forma nauseante e já posta de lado pelos públicos passadistas, condenamos todo o teatro contemporâneo, pois é todo ele prolixo, analítico, decadentemente psicológico, explicativo, diluído, meticuloso, estático, cheio de proibições como uma esquadra de polícia, dividido em celas como um mosteiro, bafiento como uma velha casa desabitada. É, em suma, um teatro pacifista, neutralista, em antítese com a velocidade feroz, agitadora e sintetizante da guerra.

Nós criamos um teatro futurista.

Sintético.

Isto é, brevíssimo. Abarcar em poucos minutos, em poucas palavras e em poucos gestos numerosas situações, sensibilidades, ideias, sensações, factos e símbolos.

Os escritores que pretenderam renovar o teatro (Ibsen, Maeterlinck, Andreiev, Paul Claudel, Bernard Shaw) nunca pensaram chegar a uma verdadeira síntese, libertando-se da técnica que implica prolixidade, análise meticulosa, lentidão preparatória. Diante das obras destes autores o público tem a atitude revoltante de um círculo de ociosos que bebericam a sua angústia e a sua piedade, espiando a lentíssima agonia de um cavalo caído sobre o asfalto. O aplauso-soluço que explode, finalmente, liberta o estômago do público de todo

o tempo indigesto que engoliu. Cada acto equivale a ter que esperar pacientemente na antecâmara que o ministro (*coup de théatre:* beijo, tiro de revólver, palavra reveladora etc.) vos receba. Todo este teatro passadista ou semipassadista, em vez de sintetizar factos e ideias no menor número de palavras e gestos, destrói bestialmente a variedade de lugares (fonte de surpresa e dinamismo) enchendo com muitas paisagens, praças, ruas, um único quarto como se fosse um chouriço. Este teatro é, assim, completamente estático.

Estamos convencidos que, mecanicamente, a força da brevidade, se pode acrescentar a um teatro absolutamente novo, em perfeita harmonia com a nossa velocíssima e lacónica sensibilidade futurista. Também os nossos actos poderão ser instantes e portanto durar poucos segundos. Com esta brevidade essencial e sintética, o teatro poderá suster e também vencer a concorrência do Cinematógrafo.

Atécnico.

O teatro passadista é a forma literária que mais constrange a genialidade do autor a deformar-se e a diminuir. Nele, muito mais do que na lírica e no romance, imperam as *exigências da técnica:*

1. Respeitar toda a concepção que não seja do gosto do público;

2. Encontrada uma concepção teatral exprimível em poucas páginas, diluí-las em dois, três, quatro actos;

3. Colocar em volta da personagem que nos interessa muita gente sem papel definido: caricaturas, tipos bizarros e outros maçadores;

4. Fazer com que a duração de cada acto oscile entre meia-hora e três quartos de hora;

5. Construir os actos, preocupando-se com:

a) *Começar com sete, oito páginas absolutamente inúteis;*

b) Introduzir um décimo da concepção no primeiro acto, cinco décimos no segundo, quatro décimos no terceiro;

c) Arquitectar os actos de maneira ascendente de modo que o acto não seja mais do que uma preparação do final;

d) Fazer descuidadamente o primeiro acto *enfadonho,* para que o segundo seja *divertido* e o terceiro *devorador;*

6. Apoiar invariavelmente toda a tirada essencial em uma centena ou mais de tiradas insignificantes de preparação;

7. Não consagrar nunca menos de uma página a explicar com exactidão uma entrada ou uma saída;

8. Aplicar sistematicamente a *regra de uma superficial variedade* a todo o trabalho, aos actos, às cenas, às tiradas, isto é, por exemplo: fazer um acto de dia, um à tarde e outro a altas horas da noite; fazer um acto patético, um angustiante e um sublime; quando se é levado a prolongar uma conversa a dois, fazer acontecer qualquer coisa que interrompa: um vaso que cai, um tocador de bandolim que passa... ou então fazer mover as duas pessoas constantemente, ora sentadas, ora de pé, à direita e à esquerda, e entretanto variar o diálogo de modo que pareça a todo o momento que alguma bomba vai rebentar fora (por Ex: o marido traído que arranca a prova à mulher) sem que na realidade nunca rebente nada até ao fim do acto;

9. Ter uma constante preocupação com a *verosimilhança do enredo*;

10. Fazer de maneira com que o público possa perceber sempre, o mais completamente possível, o como e o porquê de cada acção cénica e sobretudo saber no último acto como vão acabar os protagonistas.

Com o nosso movimento sintetizador no teatro, queremos destruir a Técnica, que dos Gregos até hoje, em lugar de

se simplificar, se tornou cada vez mais dogmática, estupidamente lógica, meticulosa, pedante, estranguladora.

Portanto

1. **É estúpido escrever cem páginas onde bastaria uma**, só porque o público por hábito e por infantil instintivismo, quer ver o carácter de uma personagem resultar de uma série de factos e tem necessidade de iludir-se de que a própria personagem existe realmente para admirar o valor artístico, não querendo admitir este valor se o autor se limita a indicá-lo em poucos traços.

2. **É estúpido,** rebelar-se contra o preconceito da teatralidade quando a própria vida (que é constituída por *acções infinitamente mais embaraçantes, mais reguladas e mais previsíveis,* do que as que se podem desenvolver no campo da arte) é por demais *anti-teatral* e oferece também, neste aspecto, *inumeráveis possibilidades cénicas*. **Tudo é teatral quando tem valor.**

3. **É estúpido,** satisfazer o primitivismo das massas, que no fundo querem ver exaltado o personagem simpático e derrotado o antipático.

4. **É estúpido,** preocupar-se com a verosimilhança (absurda, pois valor e genialidade não coincidem de modo nenhum com ela).

5. **É estúpido,** querer explicar com uma lógica minuciosa tudo aquilo que se representa, quando também na vida nunca nos acontece apreender um acontecimento inteiramente, em todas as suas causas e consequências, porque a realidade nos vibra em redor, nos assalta com rajadas de *fragmentos de factos combinados entre si, inseridos uns nos outros, confusos enredados e em estado caótico*. Por ex.: é estúpido representar em cena uma desavença entre duas pessoas sempre com ordem, com lógica e com clareza, enquanto na nossa experiência da vida encontramos quase só *pedaços de disputa,* a que a nossa

actividade de homens modernos nos faz assistir *por um momento* num eléctrico, num café, numa estação, e ficaram cinematografados no nosso espírito como dinâmicas sinfonias fragmentárias de gestos, palavras, rumores e luzes.

6. **É estúpido,** estar sujeito às imposições do *crescendo*, da *preparação* e do *clímax final*.

7. **É estúpido,** deixar impor à própria genialidade o peso de uma técnica *que todos* (mesmo os imbecis) *podem adquirir à força de estudo de prática e de paciência.*

8. **É estúpido renunciar ao dinâmico salto no vazio da criação total fora de todos os campos explorados.**

Dinâmico, Simultâneo

Isto é, nascido do improviso, da fulminante intuição da actualidade sugestiva e reveladora. Acreditamos que uma coisa vale enquanto é improvisada (horas, minutos, segundos) e não preparada longamente (meses, anos, séculos).

Temos uma invencível repugnância pelo trabalho feito à mesa, à priori, sem ter em conta o ambiente em que deveria ser representado. **A maior parte dos nossos trabalhos foram escritos no teatro.** O ambiente teatral é para nós um reservatório inexaurível de inspiração: a circular sensação magnética, filtrante, do teatro vazio, dourado, numa manhã de ensaio, com a mente cansada, a entoação de um actor que sugere a possibilidade de construir sobre um paradoxal agregado do pensamento, um movimento de cenário que nos dá o ponto de partida para uma sinfonia de luzes, a carnação de uma actriz que gera na nossa sensibilidade concepções cheias de geniais relances pletóricos.

Invadíamos a Itália, à cabeça de um heróico batalhão de cómicos que impunham *Electricidade* e outras sínteses futuristas (ontem vivas e hoje superadas e condenadas por nós) a públicos que eram revoluções aprisionadas nas salas. Do Politeama Garibaldi de Palermo, ao Dal Verme de Milão, os teatros italianos alisavam as rugas com a massagem furibunda da multidão e riam com sobressaltos de terramoto. Confrater-

nizámos com os actores. Depois, nas noites insones de viagem, discutíamos, espicaçando reciprocamente as nossas genialidades ao rítmo dos túneis e das estações. O nosso teatro futurista faz troça de Shakespeare mas presta atenção a um enredo de cómicos, adormece com uma tirada de Ibsen, mas entusiasma-se com os reflexos vermelhos ou verdes das poltronas. Nós, **obtemos um dinamismo absoluto mediante a compenetração de ambientes e de tempos diversos.** Ex. enquanto num drama como *Mais do que o amor,* os factos importantes (ex. o assassinato do dono da casa de jogo) não acontecem em cena, mas são contados com uma absoluta falta de dinamismo; enquanto no primeiro acto da *Filha de Jorio* os factos se desenrolam numa única cena, sem saltos de espaço e de tempo, na síntese futurista *Simultaneidade* há dois ambientes que se interpenetram e muitos tempos diversos postos em acção simultaneamente.

Autónomo, alegórico, irreal

A síntese teatral futurista não será submetida à lógica, não conterá nada de fotográfico, será *autónoma,* não se *assemelhará* senão a si mesma, embora traga da realidade elementos que se combinarão na fantasia. Antes de mais, assim como para o pintor e para o músico existe, espalhada no mundo exterior, uma vida mais restrita, mas mais intensa, constituída por cores, formas, sons e números, também **para o homem dotado de sensibilidade teatral existe uma realidade especializada que assalta os nervos com violência,** ela é constituída pelo que se chama **o mundo teatral.**

O teatro futurista nasce das duas vitalíssimas correntes da sensibilidade futurista, precisadas nos dois manifestos: *O teatro de Variedades e Pesos, medidas e preços do génio artístico* que são:

1. **A nossa frenética paixão pela vida actual, veloz, fragmentária, elegante, complicada, cínica, musculosa, fugaz, futurista;**

2. **A nossa moderníssima concepção cerebral da arte segundo a qual nenhuma lógica, nenhuma tradição, nenhuma estética, nenhuma técnica, nenhuma oportunidade é oponível ao génio do artista, que apenas deve preocupar-se em criar expressões sintéticas de energia cerebral que tenham VALOR ABSOLUTO DE NOVIDADE.**

O teatro futurista saberá exaltar os seus espectadores, quer dizer, fazer-lhes esquecer a monotonia da vida quotidiana, levando-os através de um **labirinto de sensações imprimidas à mais exasperada originalidade e combinadas de modos imprevisíveis.**

O teatro futurista será todas as noites uma ginástica que preparará o espírito da nossa raça para as velozes e perigosas ousadias que este ano futurista torna necessárias.

CONCLUSÕES

1. **Abolir totalmente a técnica debaixo da qual morre o teatro passadista.**

2. **Pôr em cena todas as descobertas (ainda que inverosímeis, bizarras e anti-teatrais) que a nossa genialidade vai fazendo no subconsciente, nas forças mal definidas, na abstracção pura, no cerebralismo puro, na fantasia pura, no record e na fisicoloucura.**

Ex. *Vêm,* primeiro drama de objectos de F. T. Marinetti, novo filão de sensibilidade teatral descoberto pelo futurismo).

3. **Sintonizar a sensibilidade do público, explorando, despertando por todos os meios os mergulhos mais demorados, eliminar o preconceito da ribalta lançando redes de sensação entre o palco e o público;**

4. **Confraternizar calorosamente com os cómicos, que se encontram entre os poucos pensadores que fogem de todos os deformantes esforços culturais;**

5. **Abolir a farsa, o vaudeville, a pochade, a comédia, o drama e a tragédia, para criar em seu lugar as numerosas**

formas de teatro futurista, como: as tiradas em liberdade, a simultaneidade, a compenetração, o poemeto animado, a sensação encerrada, a hilariedade dialogada, o acto negativo, a discussão extralógica, a deformação sintética, o respiradouro científico...;

6. **Criar entre nós e a multidão, através dum contacto continuado, uma corrente de confiança sem respeito, que transfunda ao nosso público a vivacidade dinâmica de uma nova teatralidade futurista.**

Eis as *primeiras* palavras sobre o teatro. As nossas primeiras 11 sínteses teatrais (de Marinetti, Settimelli, Bruno Corra, R. Chiti, Balilla Pratella) foram impostas vitoriosamente por Ettore Berti, por Zoncada e por Petrolini aos públicos vastíssimos de Ancona, Bolonha, Pádua, Nápoles, Veneza, Verona, Florença, Roma. Em breve teremos em Milão o grande edifício metálico, animado por todas as complicações electro-mecânicas, único que nos poderá permitir actuar cenicamente com as nossas mais livres concepções.

NÓS RENEGAMOS OS NOSSOS MESTRES SIMBOLISTAS ÚLTIMOS AMANTES DA LUA — 1915 [1]

F. T. MARINETTI

Nós sacrificamos tudo pelo triunfo desta concepção futurista da vida. Tanto que hoje odiamos, depois de os termos intensamente amado, os nossos gloriosos pais intelectuais: os grandes génios simbolistas: Edgar Pöe, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine. Hoje conservamos o seu rancor por termos nadado no

[1] Texto publicado na obra «Guerra, única higiene do mundo» (1915). (N. do T.).

rio do tempo, com a cabeça continuamente voltada para trás, para a longínqua nascente azul do passado, ou para o «*ciel antérieur où fleurit la beauté*».

Para aqueles génios não havia poesia sem nostalgia, sem evocação dos tempos defuntos, sem bruma da história ou da lenda.

Odiamos os Mestres simbolistas, nós que ousámos sair nús do rio do tempo e criamos, apesar disso, com os nossos corpos arranhados sobre as pedras da subida escarpada, novas nascentes de heroísmo que cantam, novas torrentes que vestem a montanha de escarlate.

Nós somos vermelhos e amamos o vermelho: olhos e faces avermelhadas pelos revérberos das caldeiras das locomotivas, e amamos e cantamos o triunfo sempre crescente da máquina que eles amaldiçoam estupidamente.

Os nossos pais simbolistas tinham uma paixão que nós achamos ridícula: a paixão das coisas eternas, o desejo da obra prima imortal e imorredoura.

Nós consideramos, pelo contrário, que não há nada mais baixo e mesquinho do que pensar na imortalidade ao criar uma obra de arte, mais mesquinho e mais baixo do que a concepção calculista e usurária do paraíso cristão, que deveria recompensar em milhões por cento as nossas virtudes terrestres.

É necessário criar simplesmente, porque criar é inútil, sem recompensa, ignorado, desprezado, heróico numa palavra.

À poesia da recordação nostálgica nós opomos a poesia da espera febril.

Às lágrimas da beleza que se curva ternamente sobre as tumbas, nós opomos o perfil cortante, do piloto, do *chauffeur* e do aviador.

À concepção do imperecível e do imortal, nós opomos, em arte, a do devir, do que perece, do transitório e do efémero.

Transformaremos assim numa alegria aguda o *nevermore* de Edgar Pöe, e ensinaremos a amar a beleza de uma emoção ou de uma sensação *enquanto ela é única e destinada a desaparecer* irreparavelmente.

A história, aos nossos olhos, é fatalmente uma falsificação ou, na maior parte dos casos uma miserável coleccionadora de selos do correio, ou de medalhas e de moedas falsas.

O passado é necessariamente inferior ao futuro. Nós queremos que assim seja. Como poderemos reconhecer muitos dos mais perigosos dos nossos inimigos: o passado, lúgubre, mentor, tutor execrável?...

Eis como nós renegamos o esplendor obsessivo dos cálculos abolidos e como colaboramos com a mecânica vitoriosa que tem fechada a terra na sua rede de velocidades.

Nós colaboramos com a mecânica para destruir a velha poesia da distância e das solidões selvagens, a estranha nostalgia da partida, que substituimos pelo trágico lirismo da ubiquidade e da omnipresente velocidade.

A nossa sensibilidade futurista, de facto, já não se comove diante do negro mistério dum vale inexplorado, de uma garganta nas montanhas, que nós imaginemos atravessadas pela linha elegante de uma estrada branca, onde bruscamente pára, tossindo, um automóvel cintilante de progresso e cheio de vozes civilizadas, esquina de boulevard acampado no meio da solidão.

Todos os bosques loucamente enamorados da lua têm uma estrada futurista que os atravessa de lado a lado.

O reino simples e gemebundo da planta de longos solilóquios acabou. Connosco começa o reino do homem de raízes cortadas, do homem multiplicado que se mistura com o ferro, se nutre de electricidade, e compreende apenas a volúpia do perigo e o heroísmo quotidiano.

Isto basta para que vos diga como nós desprezamos os defensores da estética da paisagem, esse estúpido anacronismo.

Cartazes multicores no verde dos prados, pontes de ferro que ligam uma colina à outra, comboios cirurgiões que trespassam o ventre azul dos montes, enormes tubos das turbinas, novos músculos da terra, que sejais louvados, pelos poetas futuristas, pois destruis a velha sensibilidade mórbida e arrulhante da terra!

Com tais paixões, com tais furores inovadores, como quereis que nós possamos aceitar as concepções artísticas da nossa Itália contemporânea? A Itália sofreu por demasiado tempo a influência extenuante de Gabriele d'Anunnzio, irmão menor dos grandes simbolistas franceses, nostálgico como estes e como estes debruçado sobre o corpo despido da mulher.

É preciso a todo o custo combater Gabriele D'Annunzio, porque ele refinou, com todo o seu engenho os quatro venenos intelectuais que nós queremos abolir completamente:

1. A poesia mórbida e nostálgica da distância e da recordação;

2. O sentimentalismo romântico, derramante de luar, que se eleva até à Mulher-Beleza ideal e fatal;

3. A obsessão da luxúria com o triângulo do adultério, a pimenta do incesto e o tempêro do pecado cristão.

4. A paixão professoral do passado e a mania das antiguidades e das colecções.

Renegamos igualmente o sentimentalismo balbuciante e botânico de Pascoli, que apesar do seu génio indiscutível, ficará igualmente culpado de ter exercido uma influência humilhante e deletéria.

Estamos bem contentes enfim por não termos de beber mais o agoniante café com leite de sacristia do nosso deplorável Fogazzaro.

Aceitamos apenas a obra iluminante dos quatro ou cinco grandes precursores do futurismo. Refiro-me a Emílio Zola, a Walt Witman, a Rosny aîné, autor do *Bilateral* e da *Vague Rouge*, a Paul Adam, autor do *Trust*, a Gustave Kahn, criador do verso livre, a Verhaeren, glorificador das máquinas e das cidades tentaculares.

O lirismo futurista, perpétuo dinamismo do pensamento, corrente ininterrupta de imagens e de sons, não pode exprimir senão o efémero, o instável e sinfónico universo que se forja em nós e connosco.

É o dinamismo da nossa consciência maleável, inteiramente realizado; o eu integral cantado, pintado, esculpido indefinidamente no seu perpétuo devir; uma sucessão de estados líricos que exclui qualquer ideia parnasiana de exterioridade recíproca, de extensão: eis a grande estrofe orquestrada dos versos livres futuristas.

À arte abstracta, estática e formal, nós opomos uma arte de movimento contínuo, de luta agressiva e de velocidade.

Às afirmações imperativas do intelectualismo dogmático, respondemos gritando: «Queremos demolir os Museus, as Bibliotecas!... As vossas objecções?... Basta! Basta!»

Sabemos bem o que a vossa bela e mentirosa inteligência nos afirma! Não queremos ouvir! Glória ao espírito poético, a faculdade que Edgar Pöe chama *a mais sublime de todas, pois as verdades de altíssima importância não podiam ser-nos reveladas senão mediante aquela analogia cuja elequência irrecusável para a imaginação nada diz à razão doente e solitária.* (Diálogo entre Monos e Una).

Ao determinismo céptico e pessimista, nós opomos, portanto, o culto da intuição criadora, a liberdade de inspiração e o optimismo artificial. Ao luar nostálgico, sentimental e luxurioso, opomos enfim o heroísmo injusto e cruel que domina a febre conquistadora dos motores.

A CINEMATOGRAFIA FUTURISTA

Manifesto futurista publicado no n.º 9 do jornal «A Itália Futurista» 11 de Setembro de 1916

F. T. MARINETTI, BRUNO CORRA, E. SETTIMELLI
ARNALDO GINNA, G. BALLA, REMO CHITI

O livro, meio absolutamente passadista de conservar o pensamento, está desde há muito destinado a desaparecer, tal como as catedrais, as torres, as muralhas com ameias, os

museus e o ideal pacifista. O livro, estático companheiro dos sedentários, dos nostálgicos e dos neutralistas não pode divertir nem entusiasmar as novas gerações futuristas ébrias de dinamismo revolucionário e belicoso.

A conflagração torna cade vez mais ágil a sensibilidade europeia. A nossa grande guerra higiénica, que deverá satisfazer *todas* as nossas aspirações nacionais, centuplica a força inovadora da raça italiana. O cinematógrafo futurista que preparamos, deformação redonda do universo, síntese de alegria, de velocidade, de força, de temeridade, e de heroísmo. O cinematógrafo futurista agudizará, desenvolverá a sensibilidade, tornará veloz a imaginação criadora, dará à inteligência um prodigioso sentido de simultaneidade e de omnipresença. O cinematógrafo futurista colaborará assim com a renovação geral, substituindo a revista (sempre pedantesca) o drama (sempre previsto), e matando o livro (sempre aborrecido e opressor). As necessidades de propaganda obrigar-nos-ão a publicar um livro de vez em quando. Mas preferimos expressar-nos através do cinematógrafo, das grandes tábuas de palavras em liberdade e dos móveis anúncios luminosos.

Com o nosso Manifesto o *Teatro sintético futurista*, com as vitoriosas *tournés* das companhias dramáticas Gualtiero Tumiati, Ettori Berti, Annibale Ninchi, Luigi Zoncada, com os dois volumes do *Teatro sintético futurista* contendo 80 sínteses teatrais, nós iniciámos em Itália a revolução do teatro em prosa. Anteriormente um outro manifesto futurista tinha reabilitado, glorificado e aperfeiçoado o *Teatro de Variedades*. É lógico pois, que hoje transportemos o nosso esforço vivificador para uma outra zona do teatro: o *cinematógrafo*.

À primeira vista o cinematógrafo, nascido há poucos anos, pode parecer já futurista, isto é desprovido de passado e liberto de tradição; na realidade, surgindo como *teatro sem palavras*, perdeu todo o lixo mais tradicional do teatro literário. Podemos portanto, sem mais, aplicar ao cinematógrafo tudo o que dissemos e fizemos para o teatro em prosa. A nossa acção é legítima e necessária, pois o cinematógrafo *tem sido até hoje*

e tende a continuar profundamente passadista, pois nós vemos nisso a possibilidade de uma arte eminentemente futurista *e o meio de expressão mais adequando à plurisensibilidade de um artista futurista.*

Salvo os filmes interessantes de viagens, caçadas, guerras, etc. não têm sabido impingir-nos senão dramas, dramalhinhos e dramalhões passadistíssimos. A mesma encenação que pela sua brevidade e variedade pode parecer ter progredido, não é, pelo contrário, as mais das vezes, mais do que uma piedosa e triste análise!

Todas as enormes possibilidades *artísticas* do cinematógrafo estão portanto absolutamente intactas.

O cinematógrafo é uma arte em si. O cinematógrafo nunca mais deve copiar o palco cénico. O cinematógrafo, sendo essencialmente visual; deve completar, antes de mais, a evolução da pintura: destacar-se da realidade, da fotografia, do gracioso e do solene. Tornar-se anti-gracioso, deformado, impressionista, sintético, dinâmico, com palavras em liberdade (¹).

É preciso libertar o cinematógrafo como meio de expressão para torná-lo o instrumento ideal de *uma nova arte* imensamente mais vasta e mais ágil do que todas as já existentes. Estamos convencidos de que, apenas desse modo, se poderá atingir aquela *poliexpressividade* para a qual tendem todas as mais modernas pesquisas artísticas. O *cinematógrafo futurista* cria precisamente hoje a **sinfonia poliexpressiva** que já há um ano anunciávamos no nosso manifesto: *Pesos, medidas e preços do génio artístico*. No filme futurista entrarão como meios de expressão os elementos mais variados: do excerto da vida real à mancha de cor, da linha à palavra em liberdade, da música cromática e plástica à música de objectos. Em suma, tal filme será pintura, arquitectura, escultura, palavras em liberdade, música de cores, tintas e formas, mistura de objectos e realidade fragmentada. Oferecemos novas inspirações às pesquisas dos pintores que tendem a forçar os limites do quadro. Poremos em movimento as palavras em liberdade que rompem os limites da literatura marchando para a pintura, a música, a arte dos ruídos, e lançando uma maravilhosa ponte entre a palavra e o objecto real.

(¹) Ver notas 1, 2 e 3 da pág. 144 (N. do T.).

Os nossos filmes serão:

1. **Analogias cinematografadas** usando a realidade directamente como um dos dois elementos da analogia. Exemplo: se quisermos exprimir o estado angustiado de um nosso protagonista, em lugar de descrevê-lo nas suas várias fases de dor, daremos uma equivalente impressão com o espectáculo de uma montanha acidentada e cavernosa.

Os montes, os mares, os bosques, as cidades, as multidões, os exércitos, as esquadras, os aeroplanos serão muitas vezes as nossas palavras formidáveis expressivas: **O universo será o nosso vocabulário.**

Exemplo: Queremos dar uma sensação de extravagante alegria: representamos um bando de cadeiras que voam brincando à roda de um enorme cabide sem que decidam juntar-se. Queremos dar uma sensação de ira: estilhaçamos o iracundo num turbilhão de bolinhas amarelas. Queremos transmitir a angústia de um herói que perde a sua fé no defunto cepticismo neutral: representamos o herói no acto de falar inspirado à uma multidão; fazemos fugir de súbito Giovanni Giolitti que lhe mete na boca, à traição, uma gulosa garfada de macarrão afogando a sua alada palavra no molho de tomate.

Coloriremos o diálogo apresentando veloz e simultaneamente cada imagem que atravesse o cérebro das personagens.

Exemplo: representando um homem que dirá à sua mulher: És bela como uma gazela, mostraremos a gazela. — Exemplo: se uma personagem diz: Contemplo o teu sorriso fresco e luminoso como um viajante contempla, depois de longas fadigas, o mar, do alto de uma montanha, mostraremos viajante, mar, montanha.

Deste modo, as nossas personagens serão tão perfeitamente compreensíveis como *se falassem*.

2. **Poemas, discursos e poesias cinematografados.** Faremos passar sobre o ecrã todas as imagens que os compõem.

Exemplo: *Canto do amor (Canto dell'amore)* de Giosué Carducci:

Entre as rochas alemãs empoleiradas
como falcões a planear a caça...

Apresentaremos as rochas, os falcões emboscados.

Das igrejas que ao céu sem fim erguendo
marmóreos braços imploram ao Senhor
....
Dos conventos nas vilas e cidades
imóveis e escuros, quando os sinos dobram
como cucos entre as árvores núas
cantantes tristezas e alegria estranhas...

Apresentaremos as igrejas que a pouco e pouco se transformam em mulheres implorantes, Deus que do alto se compraz, mostraremos os conventos, os cucos, etc.

Exemplo: *Sonho de verão (Sogno d'Estate)* de Giosué Carducci:

Entre as batalhas do teu poema sempre amado, Homero,
o calor da hora vence-me e a cabeça ensonada inclinei
pr'as margens do Scamandro, porém, fugiu-me o coração
para o Tirreno.

Mostraremos Carducci que andando no meio do tumulto dos Aqueus e evitando habilmente os cavalos de corrida, cumprimenta Homero, vai beber com Ajax na estalagem do *Scamandro Vermelho* e ao terceiro copo de vinho, o coração, do qual se devem ver as palpitações, sai-lhe fora do casaco e voa como um enorme balão vermelho sobre o golfo de Rapallo. Desta forma cinematografamos os mais secretos movimentos do génio.

Ridicularizaremos assim as obras dos poetas passadistas, transformando, com a máxima vantagem para o público, as poesias mais nostalgicamente monótonas e choramingas em espectáculos violentos, exitantes, e muito hilariantes.

3. **Simultaneidade e compenetração** de tempos e de lugares diversos **cinematografados.** Daremos no mesmo instante 2 ou 3 visões diferentes, umas ao lado das outras.

4. **Pesquisas musicais cinematografadas** (dissonâncias, acordes, sinfonias de gestos, factos, cores, linhas, etc.)

5. **Estados de alma divididos em cenas cinematografados.**

6. **Exercitações quotidianas para libertação da lógica cinematografada.**

7. **Dramas de objectos cinematografados** (objectos animados, humanizados, truncados, vestidos, passionalizados, civilizados, dançantes — objectos tirados do seu ambiente habitual e postos numa condição anormal que, põe em evidência a sua construção e vida não humana.)

8. **Mostruários de ideias, de acontecimentos, de tipos, de objectos, etc., cinematografados.**

9. **Congressos, flirts, rixas, e matrimónios de trejeitos, de mímicas, etc. cinematografados.**

Exemplo: um nariz que impõe o silêncio a mil dedos congressistas, puxando uma orelha, enquanto dois bigodes carabineiros prendem um dente.

10. **Reconstruções irreais do corpo humano cinematografadas.**

11. **Dramas desproporcionados cinematografados.** (Um homem que tendo sede, tira para fora uma minúscula cana que se alonga umbicalmente até um lago e o chupa imediatamente.)

12. **Dramas potenciais e planos estratégicos de sentimentos cinematografados.**

13. **Equivalências lineares plásticas, cromáticas etc.,** de homens, mulheres acontecimentos, pensamentos, músicas, sen-

timentos, pesos, cheiros, ruídos cinematografados (mostraremos com linhas brancas sobre fundo negro o ritmo interno e o ritmo físico de um marido que descobre a sua mulher adúltera e persegue o amante — ritmo da alma e ritmo das pernas)

14. **Palavras em liberdade em movimento cinematografadas** (Tábuas sinópticas de valores líricos — dramas de letras humanizadas ou animalizadas — dramas ortográficos — dramas tipográficos — dramas geométricos — sensibilidade numérica, etc.

Pintura + escultura + dinamismo plástico + palavras em liberdade + entoa ruídos + arquitectura + teatro sintético = cinematografia futurista.

Decomponhamos e recomponhamos assim o universo segundo os nossos maravilhosos caprichos, para centuplicar a potência do génio criador italiano e o seu predomínio absoluto no mundo.

MANIFESTO DO PARTIDO FUTURISTA ITALIANO

1918

F. T. MARINETTI

1. O partido político futurista que nós fundamos hoje quer uma Itália livre, forte, não mais submetida ao seu Passado, ao estrangeiro demasiado amado e aos padres por demais tolerados: uma Itália livre de tutelas, absolutamente senhora de todas as suas energias e virada para o seu grande porvir.

2. A Itália, único soberano. Nacionalismo revolucionário para a liberdade, o bem estar, a melhoria física e intelectual, a força, o progresso, a grandeza e o orgulho de todo o povo italiano.



Cartaz do serão futurista realizado em Roma em Março de 1913

3. Educação patriótica do proletariado. Luta contra o analfabetismo. Viação. Construção de novas estradas e ferrovias. Escolas elementares laicas obrigatórias com sanções penais. Abolição de muitas Universidades inúteis e do ensino clássico. Ensino técnico obrigatório nas oficinas. Ginástica obrigatória com sanções penais. Educação ao ar livre desportiva e militar, escolas de coragem e de *italianidade*.

4. Transformação do Parlamento mediante uma igual participação de industriais, de agricultores, de engenheiros e de comerciantes no Governo do País. O limite de idade mínimo para deputado será reduzido para 22 anos. Um mínimo de deputados advogados (sempre oportunistas) e um mínimo de deputados professores (sempre retrógados). Um Parlamento desempedido de molengões e de canalhas. Abolição do Senado.

Se este Parlamento racional e prático não der bons resultados, aboli-lo-emos para atingir um Governo sem parlamento, um Governo composto por 20 técnicos eleitos por sufrágio universal.

Troquemos o Senado por uma Assembleia de controlo composta por 20 jovens com menos de trinta anos eleitos por sufrágio universal. Em lugar de um Parlamento de oradores impotentes e de doutos inválidos, moderado por um Senado de moribundos, teremos um Governo de 20 técnicos, animados por uma Assembleia de jovens com menos de trinta anos. Participação igual de todos os cidadãos italianos no Governo. Sufrágio universal e directo de todos os cidadãos homens e mulheres. Escrutínio por listas de base ampla. Representação proporcional.

5. Substituir o actual anticlericalismo retórico e quietista por um anticlericalismo de acção, violento e decidido, para limpar a Itália e Roma da sua idade média teocrática que poderá escolher uma terra conveniente onde possa morrer lentamente.

O nosso anticlericalismo intransigentíssimo e integral constitui a base do nosso programa político, não admite meios

termos nem transacções, exige abertamente a expulsão.

O nosso anticlericalismo quer libertar a Itália das igrejas, dos padres, dos frades, dos monges, das nossas senhoras, dos círios e dos sinos.

(Censura)

Única religião, a Itália de amanhã. Por ela nos batemos e talvez morramos sem nos curarmos das formas de governo destinadas necessariamente a seguir a idade média teocrática e religiosa na sua queda fatal.

6. Abolição da autorização marital. Divórcio fácil. Desaparecimento gradual do matrimónio pela aceitação gradual do amor livre e do filho do Estado.

7. Manter o exército e a marinha em actividade até ao desmembramento total do império austro-húngaro. Em seguida, reduzir os efectivos ao mínimo, preparando por outro lado numerosíssimos quadros de oficiais com instruções rápidas. Exemplo: duzentos mil homens com sessenta mil oficiais, cuja instrução pode ser subdividida em quatro cursos trimestrais por ano. Educação militar e desportiva nas escolas. Preparação de uma completa mobilização industrial (armas e munições) a realizar-se em caso de guerra, contemporaneamente com a mobilização militar. Todos prontos, com a menor despesa, para uma eventual guerra ou uma eventual revolução.

É preciso conduzir a nossa guerra à vitória total, ou seja, ao desmembramento do império austro-húngaro, e à segurança das nossas fronteiras naturais de terra e de mar, sem o que não poderemos ter as mãos livres para desentulhar, limpar, renovar e agigantar a Itália.

Abolir o patriotismo comemorativo, a monumentomania e qualquer ingerência passadista do Estado na arte.

8. Preparação da futura socialização das terras com vastos domínios do Estado mediante a propriedade das obras Pias, dos organismos públicos e com a expropriação de todas as

terras incultas e mal cultivadas. Enérgica tributação dos bens hereditários e limitação dos graus sucessórios.

Sistema tributário baseado no imposto directo e progressivo com liquidação integral. Liberdade de greve, de reunião, de organização, de imprensa. Transformação e saneamento da Polícia. Abolição da Polícia política. Abolição da intervenção do exército para o restabelecimento da ordem.

Justiça gratuita e juiz electivo. O salário mínimo elevado de acordo com as necessidades da vida. Máximo legal de oito horas de trabalho. Justa igualização do trabalho correspondente ao soldo feminino e ao soldo masculino. Leis justas para o contrato individual e colectivo de trabalho. Transformação da Beneficência em assistência e previdência sociais. Pensões operárias.

Apreensão de todos os bens ganhos com fornecimentos de guerra.

9. Constituição de um património agrário dos combatentes. É necessário adquirir uma determinada área de propriedade fundiária de Itália, pagando-a a preços a fixar por critérios especiais e dá-la, com as devidas cautelas e reservas aos combatentes, ou no caso de morte, às famílias supérstites.

Ao pagamento das terras assim adquiridas deve prover a Nação inteira, sem distinção de classes mas com distinção progressiva de posição financeira, com dádivas voluntárias e com impostos. O pagamento das terras necessárias poderia fazer-se durante cinquenta anos a contar da expropriação, de modo que o contributo da Nação sob a forma de dádivas ou de impostos seria mínimo. Reentram no património agrário dos combatentes, as terras expropriadas por dívidas fiscais.

Todos os trabalhadores manuais que tenham prestado serviço militar nas zonas operacionais devem ser inscritos ao cuidado do Estado na «Caixa Nacional de Previdência da invalidez e da velhice dos operários» a contar do primeiro dia do seu serviço efectivo. O Estado deverá pagar os subsídios anuais durante todo o tempo de guerra. A inscrição dos militares

combatentes na «Caixa Nacional» far-se-á por ofício, será suportada pelo Estado durante todo o período correspondente ao serviço militar e constituirá um encargo contínuo, por conta dos interessados, todo o resto da sua vida.

A pensão atribuída pela concessão de medalhas de valor militar será triplicada. — O limite de idade estabelecido nos cursos será alargado para os sobreviventes da zona operacional pelo tempo equivalente à duração da guerra. — Aos sobreviventes da zona das operações, quando obtenham um emprego público, serão computados o serviço militar e o tempo de campanha para efeitos de diuturnidades e de pensões, provendo o Estado, quando for caso disso, aos depósitos na caixa de pensões pelo tempo passado pelo militar na tropa. — Durante dez anos, depois da guerra, as administrações deverão alternar cursos livres com cursos reservados exclusivamente aos sobreviventes das zonas de operações e aos mutilados de guerra fisicamente susceptíveis de requisição de serviço.

10. Industrialização e modernização das cidades mortas que vivem do seu passado. Desaparecimento da perigosa e aleatória indústria estrangeira.

Desenvolvimento da marinha mercante e da navegação fluvial. Canalização das águas e melhoramento das terras estéreis. aproveitar todas as forças e riquezas do país. Impedir a emigração. Nacionalizar todas as águas e todos os recursos minerais. Conceder o seu aproveitamento a entidades públicas locais. Vitalizar a indústria e a agricultura cooperativas. Defesa dos consumidores.

11. Reforma radical da Burocracia, configurada hoje em dia como um fim em si mesma, e Estado dentro do Estado. Desenvolver por estas razões a autonomia regional e comunal. Descentralização regional das atribuições administrativas e respectivos controles. Para transformar cada administração num instrumento activo e prático, diminuir em dois terços os empregados, redobrando os ordenados dos chefes de serviço e tornando difíceis, mas não teóricos, os concursos. Atribuir aos

chefes de serviço a responsabilidade directa e consequente obrigação de facilitar e simplificar tudo. Abolir a imunda senilidade em todas as administrações, na carreira diplomática e em todos os ramos da vida nacional. Recompensa directa do talento prático e simplificador nos empregos. Desaparecimento dos diplomas académicos e encorajamento da iniciativa comercial e industrial com prémios. Princípio electivo nos cargos mais elevados. Organização simplificada ao tipo industrial nos ramos executivos.

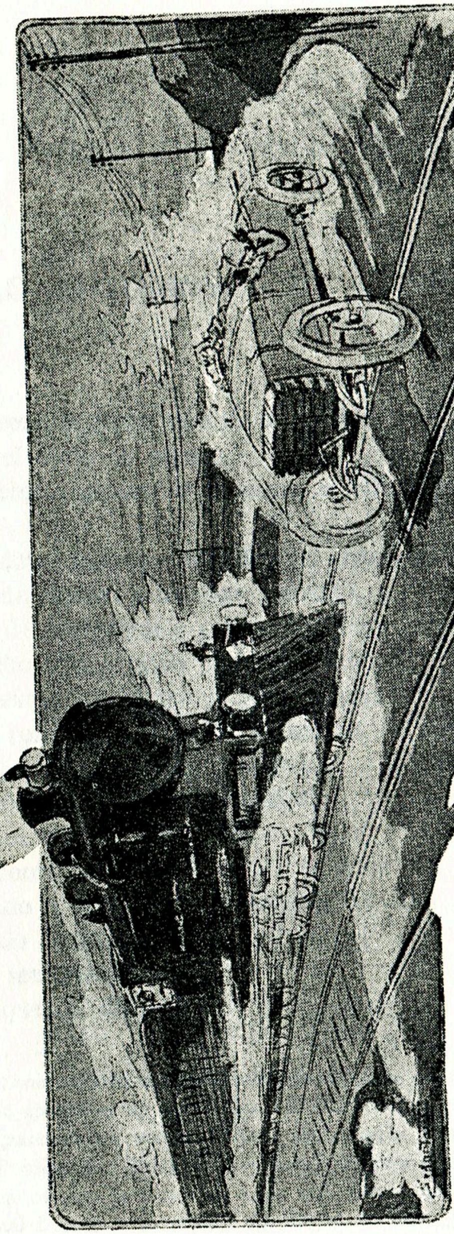
O partido político futurista que hoje fundamos e que organizaremos depois da guerra, será nitidamente distinto do movimento artístico futurista. Este continuará a ser obra de rejuvenescimento e reforço do génio criador italiano. O movimento artístico futurista, vanguarda da sensibilidade artística italiana, está sempre necessariamente em avanço em relação à lenta sensibilidade do povo. Continua por isso a ser uma vanguarda muitas vezes incompreendida e muitas vezes hostilizada pela maioria que não pode entender as suas descobertas assombrosas, a brutalidade das suas expressões polémicas e os impulsos temerários das suas intuições.

O partido político futurista intui, pelo contrário, as necessidades presentes e interpreta exactamente a consciência de toda a raça no seu higiénico impulso revolucionário. Poderão aderir ao partido político futurista os italianos, homens e mulheres, de todas as classes e de todas as idades, mesmo que refractários a qualquer conceito artístico e literário.

Este programa político assinala o nascimento do partido político futurista invocado por todos os italianos que hoje se batem por uma Itália mais jovem, liberta do peso do passado e do estrangeiro.

Sustentaremos este programa político com a violência e a coragem futurista que têm caracterizado até aqui o nosso movimento nos teatros e nas praças. Todos sabem na Itália e no estrangeiro o que entendemos por violência e coragem.

ANTOLOGIA POÉTICA



Desenho de E. Montant alusivo à embriaguês da velocidade tão proclamada pelos futuristas

AO AUTOMÓVEL DE CORRIDA [1]

F. T. MARINETTI

Deus veemente duma raça de aço,
automóvel ébrio de espaço,
que pateias e gemes de angústia, e vais roendo com dentes
[estridentes!
Ó formidável monstro japonês com olhos de oficina,
nutrido de chamas e de óleos minerais,
sedento de horizontes e presas siderais,
desmancho-te o coração que bate diabólico
e os pneumáticos gigantes para a dança
em que rompes pelas estradas brancas do mundo.
Afrouxo enfim as rédeas metálicas... e lanças-te,
loucamente, no infinito libertador!
Aos uivos da tua rouca voz
o sol poente persegue o teu andar veloz
acelerando o seu sangrento palpitar
ao rés do horizonte...
Olha o seu galope fulvo
nos bosques já distantes!...

---

[1] Poema escrito originalmente em francês, com o título: «A mon Pégase» e aparecido na obra: «La Ville Charnelle», em 1908. Posteriormente, apareceu em versão italiana do próprio Marinetti, em «Poesie scelte» (Poesias escolhidas) Milão, sem data, com o título de «All'Automobile da corsa». Servimo-nos para esta versão em língua portuguesa do original francês e da versão em língua italiana. (N. do T.).

Que importa, meu belo demónio?
Eu estou às tuas ordens... leva-me contigo!
Por sobre a terra surda mesmo com seus ecos,
Por sob o cego céu espesso de estrelas,
vou exasperando a febre e o meu desejo
às espadeiradas ao teu longo focinho;
vou levantando a face p'ra o ver, de quando em quando
e p'ra sentir no rosto o fresco sopro
dum abraço de vento.

Atraem-me os teus braços sedutores e afastados!
o vento é o teu hálito profundo
ó Infinito insondável que me possuis com alegria!...
Ah! Ah!... moinhos negros preguiçosos,
que têm de súbito o ar de correr
nas suas asas de tela vertebrada
como pernas de paranóica envergadura...

Então as montanhas começam a lançar
na minha fuga mantos de sonolenta frescura...
Eh! Eh!... olhem este vulto sinistro!...
Ó montanhas, ó Gado monstruoso, ó Mamutes
que trotais pesadamente, arqueando os dorsos imponentes,
já estais ultrapassados, esfumados na distância
e envoltos na densa neblina!...
E ouço vagamente o portentoso ronco que arrastam pelas [estradas
as pernas colossais de pés agigantados...

Montanhas com frescos mantos de embranquecido azul!...
Formosos rios respirando um pálido luar!...
Planícies de profundas trevas! Já para trás vos deixo
neste galope enorme de enlouquecido monstro...
Dizei-me ó estrelas se ouvis o som do seu ladrar,
os seus pulmões de ferro roncando interminavelmente?
Aceito o vosso desafio, ó estrelas aos milhares!...

Aumento a velocidade, ainda mais depressa!
Esquecendo tréguas e repouso!
Desprendam os travões! Não é possível?
Então esmagai-os!
Que o pulso dos motores rebente em mil impulsos!

Hurrah! Não quero mais contactos com a terra imunda!
Liberto-me por fim e voo lentamente
sobre a ébria planície dos astros
que flutuam fulgurantes no longo mar do céu.

BOMBARDEAMENTO (1)

(De «Zang tumb tumb» — 1914)

F. T. MARINETTI

cada 5 segundos canhões do cerco rasgar com um acorde **tam-tuuumb** amotinação de 500 ecos para tragá-lo estilhaçá-lo espalhá-lo até ao infinito
no centro daqueles **tam-tuuumb** (amplitude 50 quilómetros quadrados) pular explosões cortes socos baterias tiro rápido Violência ferocidade regularidade este baixo grave trepar os estranhos loucos agitadíssimos agudos da batalha Fúria afã
orelhas olhos
narinas abertas atentas
força que alegria ver ouvir farejar tudo tudo
taratatatata das metralhadoras berrar teimosamente
sob dentadas boffetadas **traak-traak** frustradas **pic-pac-pum-tumb** bizarrias saltos altura 200 m. da fuzilaria

(1) Trata-se da parte final do poema feito com «palavras em liberdade» por Marinetti, sobre o cerco de Adrianopoli. Era um dos preferidos pelo autor quando se realizavam sessões públicas de declamação. (N. do T.).

em baixo em baixo no fundo da orquestra charcos
agita-se bois búfalos aguilhões
carros **pluff plaff** empinar de cavalos
flic flac **zing zing chaaack** hílares relinchos **iiiiii**
pateadas tinidos 3 batalhões búlgaros em marcha
croooc-chaaaac [LENTO DOIS TEMPOS] Sciumi
Maritza ou Karkavena **croooc craaac** gritos de oficiais
batttter como pratttos de latttão **pan** daqui **paaack** dali tching
buuum tching tchang [PRESTO] **tchia tchia tchia tchia tchiaak**
em cima em baixo ali ali à volta ao alto atenção sobre a cabeça
tchiaak belo Chamas
chamas chamas
chamas chamas
chamas chamas
ribalta dos fortes a —
chamas
chamas
trás daquele fumo Chiukri Pachá comunica telefonicamente
com 27 fortes eu turco em alemão allô **Ibrahim Rudolfo allô**
allô actores papéis
ecos ponto cenários de fumo
florestas aplausos odores de feno lama esterco já não
sinto os meus pés gelados odores de salitre
cheiro a podre Timmpanos flautas
clarins por todo o lado baixo alto pássaros chilrear
beatitude sombras [tchip-tchip-tchip] briza verde rebanhos
[don-dan-don-din-béé] **tam-tumb-tumb tumb-tumb-tumb**
tumb tumb Orquestra louco espancar professores
de orquestra estes espancandíssimos soooooar **soooooar**
Graaaaandes fragores não apagar precisar retttttalhando-os
rumores mais pequenos miudissssssssimos destroços de ecos
no teatro amplitude 300 quilómetros quadrados Rios
Maritza Tungia estendidos Montes Rodopi erectos
alturas camarotes galerias 2000 shrapnels
arregaçar as mangas explodir lenços branquíssimos cheios
de ouro **Tumb-tumb** 2000 granadas estendidas arrancar

com estrondo cabeleiras trevas **zang-tumb-zang-tuuum-**
-tuuumb orquestra dos rumores de guerra
inchar sob uma nota de silêncio
sustentada no alto céu balão esférico
dourado vigiar tiros parco aerostático Kadi-Keuy

BALANÇO DAS ANALOGIAS

(1.ª soma)

Andamento do bombardeamento futurista colosso-leitmotif-malho-génio-inovador-optimismo-fome-ambição (TERRIFICO ABSOLUTO SOLENE HERÓICO GRAVE IMPLACÁVEL FECUNDANTE) **zang**
tumb tumb tumb

(2.ª soma)

defesa Adrianopoli passadismo minarete do cepticismo cúpulas-ventres da indolência cobardia amanhã-pensamos-nisso não-há-perigo não-é-possível pr'a-que-serve e-depois-não-me-ralo entrega de todo o stock em estação-única = cemitério

(3.ª soma)

à volta de cada obus-passo do colosso-acordo cair malho-criação do génio-comando correr baile redondo galopante de tiros metralhadoras violinos catraios odor-a-loura-trintona cachorrinhos ironias dos críticos rodas engrenagem gritos gestos saudades (ALLEGRO AÉREO CORROSIVO VOLUPTUOSO)

(4.ª soma)

à volta de Adrianopoli + bombardeamento + orquestra + passeio-do-colosso + oficina alargar-se círculos concêntricos de reflexos plágios ecos risos meninas flores sopros-de-vapor esperas plumas perfumes fedores angústias (INFINITO MONÓTONO PERSUASIVO NOSTÁLGICO) Estes pesos espessuras rumores odores turbilhões moleculares cadeias

redes corredores de analogias concorrência e sincronismo oferecer-se oferecer-se oferecer-se oferecer-se aos amigos poetas pintores músicos e rumoristas futuristas
zang-tumb-tumb-zang-zang-tuuumb tatatata tatatata pampacpacpicpampampac uuuuuuuuuuuuuu

ZANG-TUMB
TUMB-TUMB
TUUUUUM

A ORQUESTRA VEGETAL [1]

F. T. MARINETTI

Calaram-se e imediatamente a floresta entoou um coral majestoso. As estrelas cantaram altíssimas e saía com o seu canto, de um lado do Oásis, o arpejo sinuoso e volúvel das grandes harpas de lianas. Depois o canto recaía com langor quase indolente sobre a maré das folhas. Mas, de repente, na folhagem, despertaram os ramos como frenéticos arcos de violinos que abaixo e acima, em melodias febris exprimiam toda a volúpia do ar nocturno.

Como é doce esta última melodia. É ela, é ela que acorda todas as folhas dos grandes baobabes. Tocam todas as folhas, inumeráveis, prescutadores clarins e flautas aladas, enquanto os troncos oferecem as suas canas de órgãos aos altos ventos que em cima se canalizam para sair por entre as raízes de furos redondos, com longas notas frementes, submarinas, cheias de tormento, ameaça, arrebatamento e fortuna.

[1] Capítulo do segundo romance africano de Marinetti: «Gli Indomabili», (1922) (Os Indomáveis) que, tal como «Mafarka o futurista», é um romance alegórico (N. do T.).

Mirmofim disse:

— Escutem! escutem! que maravilha! É preciso nadar na água. Nademos todos, e tentemos, ao nadar, imitar as cadências desta música sobrenatural.

Os Indomáveis puseram-se a nadar, e nadando por entre as carícias da música aérea acalmavam os gestos e treinavam-se para a mansidão. Assim as suas almas dentadas e com garras sonharam pela primeira vez um abraço fraterno. De súbito, os rouxinóis em rajadas musicais chegaram à alta folhagem sobre o lago. Com trilos trilos trilos trilos trilos, iniciaram a desgarrada. Com impudência obrigaram todos os músicos do Oásis a levantar a voz aperfeiçoando o coral e elevando-o a uma mais intensa luz musical.

tiotiotiotiotiotix
tiotiotiotiotiotiotio
tio tio tio tix
quitió quitió quitió quitioó quitió toooo
tinû tinû tinû tirading
tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi tchi

— São os frenéticos galanteadares da luz! disse Mirmofim Galanteadores! galanteadores! galanteadores cantaram obstinados
tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio
Os Indomáveis, imitando os rouxinóis que galanteavam as
tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio
suas notas. Trilavam como se ri chora suspira pragueja
tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio tio
beija, depois, em baixo, todos de cabeça para o chão com uma chuva de notas cristalinas, pareciam procurar o fundo de todos os abismos da embriaguês e da dor humana.

Diálogos, brigas e duelos sonoros. O rouxinol vencido declara que perdeu, com longos rasgos de soluços. Mas eclode

uma conjura de notas na sombra zangada. Desabam risadas. Catadupas de acordes. Pausa. No silêncio sabido, um outro rouxinol, dá um ar da sua graça, canta para provar a devoção dos ecos longínquos.
Canta, canta canta canta canta e em seguida pre-
squaa pipi qui squaa lhia tidi qui
cipita-se num alçapão. Um louco carrossel de vozes...
Cautelosamente, o silêncio desponta. Longa supressão inchada de prodígio.
E eram os rouxinóis que o impunham, dirigindo o coral.

Agora, um rouxinol só. De bico aberto, esguichava para o ar,

contio contio contio contio contio contio

ar, ar, uma ponte de notas-lágrimas-estrelas, beijos que tombavam em baixo dando banhos de preciosidade ao segundo rouxinol.

dzo dzo dzo dzo dzo dzo
dzirrading tio tio
tio tio tio

Este, prolixamente esguichava para fora do coração um jacto quente de sangue sonoro, que servia de duche ao terceiro rouxinol. Este, precipitava-se num sorvedouro de pérolas e furiosamente escolhia, escolhia, rejeitando, acumulando notas de diamante trinante gemas canoras e rubis patéticos que eram as gotas de sangue do segundo rouxinol. E aquele riacho de melodia que esguichava do primeiro e todo o sangue sonoro do segundo, faziam endoidecer de ciúme artístico os outros rouxinóis todos. Ensaiar e tornar a ensaiar para melhor cantar Mas todos preferiam improvisar e, os 100, 200, 300 rouxinóis lançavam vastas redes de notas trilantes, para engaiolar numa vasta doçura musical as folhas das árvores. Todas as redes tinham milhares e milhares de anzóis de que pendiam peixinhos de notas argentinas.

Assim os rouxinóis pescavam flores de luz no mar das folhas, e nas redes gotejantes de harmonias recolhiam canções roubadas, roubadas... Recordar... Como conchas marinhas.

MALDITA LUA!

ENRICO CAVACCHIOLI [1]

PRELÚDIO ANTIROMÂNTICO

Quando Pan empunhou a sua flauta de ouro
e a lua se estendeu na varanda barroca,
as árvores inclinaram-se em estilo setecentos:
gritava uma coruja: Viva o romantismo!

A noite azul pareceu suspensa no grito vigilante
com a tortura espasmódica das estrelas vermelhas:
úlceras fosforescentes, contágio de mundos divinos.
Baliram as águas correntes, canções da Arcádia e de sono,
com as bocas babosas de todos os contemporâneos;
na contemplação fossilizaram-se os olhos
remelosos de cansadas lágrimas, com um halo de lua.

Os rosais floriam napoleonicamente
nos jardins aturdidos pelo canto dos rouxinóis,
Dos antros de acinzentado mofo, sorriam as ninfas,
quase pingavam a longa risada satânica
nas nascentes lívidas, surgidas no monte.
Eu embalava-te assim, cantando, meu amorzinho:
«Maldita a lua! Maldita ela seja,
pequena ancila que leva o escapulário da beata
e murmura hipócritas preces pelos namorados!
O mundo converte-se num convento corrupto
enquanto boceja a crónica velha de doze horas,
e os irmãos nocturnos pensam o último engano
envoltos no seu manto como em cotas de prata.

---

[1] Enrico Cavacchioli (1885-1954). Poeta e, sobretudo, autor de peças de teatro: «A ave do paraíso» (1919) e «A dança do ventre» (1921). A sua obra poética mais conhecida é «Cavalgando o Sol», de 1914, de onde seleccionámos estes poemas. (N. do T.).

Maldita a lua! que se demora na rua
arrastando as saias, como uma meretriz tola:
e não quer interromper esta cristandade
que nos marca a fogo os miolos apodrecidos!
Brilha na sombra de súbito a lâmina de uma faca,
tão luzente que lembra um clarão de fogo:
assassinos, bandidos, ladrões e homicidas românticos
fogem no mistério de um calafrio de ouro.
Tú que estás ao pé de mim, aperta-te contra o meu peito
[robusto
se te alcançar o grito de um moribundo longínquo:
e já que o grito é vermelho e perfumado de sonho
procura a minha boca, como um vulcão de amor...

Mas quando um sino se agita na alvorada, e está:
escancarando em sons a garganta de bronze,
sob as colchas obscuras da crosta terrestre
desliza, tacteando num outro hemisfério,
que finalmente te alcançou a invectiva extrema
do meu sonho inquieto atormentado de beijos,
e no céu esverdeado o espectro do meu desejo
como um herói futuro vai: cavalgando o sol!

EPÍLOGO MODERNO

Também tu a conheces, ó Bela, a doença
cinzenta do nosso século: aquela que mata
dia a dia, como se de uma montanha celeste
rebolassem os pesos da nossa alegria
e a sua falta nos ardesse nos pulmões!

Pequenos sentimentos de burguesia encolhida
que se embrulha em peliças que não pode pagar:
desejo do impossível, sede do infinito,
febre do que seremos amanhã
martela-nos as têmporas tão frágeis
que quase as poderias esmagar como um nariz de gato!

E enquanto a política nos faz cócegas nos pés
com a sua língua pérfida, ácida, e quente,
e as religiões aldrabonas nos piscam os olhos viciosos,
se queres viver, deves criar um belo coração mecânico,
e aspirar o eflúvio escaldante dos fornos,
e pintar o belo rosto no fumo das chaminés,
electrizar-te num milhão de volts, nos dínamos:
deves fazer da vida um sonho automático,
atormentado de alavancas de contactos e de fios!

Quando o teu coração for um foguetão de Ruhmkorff
e as tuas mãos tenazes tiverem um furor metálico,
e o teu peito puder encher-se mais com o mar,
oh grita então a vitória definitiva!
Pois se a máquina rude ultrapassou o homem
na sua perfeição regular e brutal,
amanhã será o homem o Rei da bruta máquina,
dominador de todas as coisas finitas e infinitas!

Maldita seja a lua!

(De «Cavalgando o Sol» — 1914)

CANTO DO CAMINHO ABERTO

ENRICO CAVACCHIOLI

Exterminada solidão divina, que corrompo com a sombra
do pensamento, se te cavalgo!
Caminho aberto que conduzes não sei onde, mas que ignoras
simples pegadas de chinelos rasgados pela tua pedra viva!
Tu que começas entre duas sebes
onde se perdeu a cidade que despeja fumo
e que às vezes te persegue com o assobio
das suas chaminés violentas,
que aterroriza bandos de pássaros campestres
que se encaminham para a goteira de uma catedral;

és tão fresca de pérolas como uma rainha,
quando o orvalho te invade;
e torrente de lama se a chuva te fustiga;
és nuvem de pó se o sol de verão te abrasa;
acolhe-me agora
no tapete rolante da tua extensão.

Então seguiremos em frente, homens que quereis a minha
[estrada!
Onde quer que esteja o termo do cansaço, em qualquer porta
aberta na sombra divirtam-se a sério, seja qual for
o passo que marca o ritmo da vossa vida inquieta!
Com a guitarra a cantar o cansaço que vos dói,
ou aos balanços como ébrios da enxada que oprime,
ou a rolar sob a cúmplice força dos comboios,
ou na maravilhosa fuga dos automóveis à conquista,
ou nas asas domadas dos abutres
que têm coração de máquina!
Eu estou convosco, não me vêem? ouvem o meu passo de gigante
pisar a terra antes de vós? Escutem-me então
ao menos uma vez.
Se com a rouca voz dos meus pulmões
lhes posso ensinar o oculto caminho da libertação!
Soldados sob o peso da mochila, em marcha entorpecida,
Tirem o obturador às vossas espingardas,
abandonem os pelotões que vigiam nos bivaques!
operários desperdiçados em fadigas e vinho;
pálidas mulheres titubeantes de ventre prenhe de filhos;
adolescentes definhados das fábricas de vidros, que forjais
as bolas de sabão da vossa morte;
Tecedeiras de braços delgados, patas hábeis de aranha;
homens fartos da vida, com a paralisia do sentimento;
no fundo da estrada aberta, achareis um ideal!

Há o exército que vigia nas fronteiras,
curvado sobre infernais canhões,
à espera que apareça a Dúvida: esse inimigo de todos os
[momentos.

Há a fábrica mais satânica que o próprio fragor,
apertada nas garras escorregadias dos motores
que filam majestosamente, regularmente, outras máquinas
de metal de longos braços articulados, que devem
substituir o homem na sua fadiga monótona.
Há os mais válidos amadores das vossas quentes
carcassas; e os mais afogueados fornos
para os vossos pulmões sedentos, e os teares mais frenéticos
para os vossos fúnebres lençóis, tecidos em raios de sol.

Mas mais além, mais além do nosso caminho múltiplo
à minha frente e à vossa está a perfeição do bem
e do mal: porque no fim da minha estrada
que nunca acaba, faço rolar à volta da terra
a periódica resistência da minha mortal sonolência.
Encontrareis tudo, mas numa vida mais triste
e mais suave, que renovamos desde as origens
para a simplificarmos, para que ande
sempre mais adiante, atrás de um poeta capitão
que una a terra às estrelas e o divino ao humano.

Homens avaros e malfeitores! Tendes adelgaçadas mãos
de mulheres que desfolham flores
ou aduncas garras lanceoladas em faca,
e olhos de sinistra sombra como a morte;
ou soltais volúveis guinchos de pega,
ou a fuga arrastada do ladrão amedrontado,
ou a fadiga untuosa da beata cega,
ou o estouvado desprezo do herói moribundo,
padres e soldados, democratas e duques
imperadores, cortesãos, artífices e mestres, corram

atrás de mim, sem desfalecer!
e circundem a terra com os passos que se abismam
numa renovada velocidade, numa nova ousadia:

morreu a vossa vida, começa a nossa agora!

(De «Cavalgando o Sol» — 1914)

TORREFACÇÃO

LUCIANO FOLGORE [1]

Praça de vidro ardente,
elevada de súbito
aos altos fornos do sol.
Papoilas de luzes
face às pupilas.
Agulhas no sangue.
Em volta, as casas
afundadas
nos passeios
liquefeitos de calor.
Caminhar evitando
colunas ébrias de púrpura,
romper com o peito
semicírculos de canícula,
e invejar a sombra duma teia
a uma aranha adormecida.

(De: «Pontes sobre o Oceano» — 1914)

[1] Luciano Folgore (1888-1966). Poeta e autor de peças de Teatro. Obras principais: «O Canto dos motores» (1912); «Pontes sobre o Oceano» (1914); «Cidade Veloz» (1919). (N. do T.).

GELO VERMELHO

LUCIANO FOLGORE

Crepúsculo: gelo vermelho,
ao alto,
na janela ocidental.
Tarde de geladas colunas
de vento: máquinas de carrosséis
humanos
que desenham o O dos negócios.
Trotar de cavalos fumosos;
os automóveis atravessam
pórticos contínuos de frio.
Cabeças e panças de burgueses
douradas de reflexos de rum.
Nem uma árvore, nem uma flor.
Feixes de lâmpadas eléctricas,
dádivas
dos cafés, dos restaurantes,
a quem procura calor.

(De: «Pontes sobre o Oceano» — 1914)

VIDROS DE NÉVOA

LUCIANO FOLGORE

Palácios de vapor *no meio* de palácios alongados no invisível
O homem para além do rumor que corre no seu corredor
de fumo   Cristais de esmeril entre o olho e as coisas   Etapas
de lâmpadas ainda acesas   Tacteiam as vozes das sereias   remam
os roncos das viaturas   Cidades   despertar   estilhaçar a vida
para espalhá-la em vários quiosques de vidro opaco   Nenhum
batimento batimento

Desejamos o sol Querem todos cascatas de luz Largar dos corpos contra grandes janelas flexíveis Breve elasticidade do vapor macio Estações um fogo quatro operários mãos quentes coágulo de velha vendedeira carroça fumo fixo de cavalos oficina Tu nariz a nariz encontros maravilhosos Reencontrar a pouco e pouco toda a vida nos carris da necessidade quotidiana

(De: «Pontes sobre o Oceano» — 1914)

OS TABERNÁCULOS DAS LAGARTIXAS

PAOLO BUZZI [1]

A minha fé não morre se para mim viver o Tabernáculo
no canto revolto da estrada,
Tabernáculos pululam à minha roda e já não creio.
É a minha terna infância, entre faces da Virgem em pranto
e coxas de santos em chagas: línguas de cães lambem,
no vermelho do tijolo, as carnes avinhadas.
A sombra do Tabernáculo no saibro que escalda
é para mim tão grata.
Olho as lagartixas quietas que me olham, a cabeça de lado.

Pareceriam também muro se não lhes batesse o coração,
sobre a muralha em pulsação imperceptível.
Oh êxtase! Pensam, sonham, rezam
no desenho polícromo do tabernáculo?
Meus Deus! Adoro as lagartixas quietas nos Tabernáculos
como um fenício nú vestido de católico.

(De «Aeroplano» — 1909)

[1] Paolo Buzzi (1874-1956). Autor de poesia, romances, peças de Teatro, ensaios, etc. Parte da sua obra é ainda inédita. Obras: «Aeroplanos» (1909); «Versos Livres» (1913) (N. do T.).

CÃES

PAOLO BUZZI

Vê como eles andam
pela noite fora, esfregando a sombra
dos seus idênticos corpos longos nos muros
ou farejando-as, inclinadas, nas calçadas.

Pobres, livres, solitários
na nostalgia dos canis abandonados,
amordaçados por açaimos rebeldes e presos
a coleiras marcadas com os números da morte.
Aquele procura talvez a zona dos canais
e acabará no suicídio antes que amanheça.
Este outro vai procurar amor,
eterno rapagão quadrúpede
sem um tostão no bolso:
e com prazer fareja pelos cantos
pr'a se sumir na esquina de uma rua.

(De: «Versos Livres» — 1913)

PRIMEIROS CANDEEIROS [2]

PAOLO BUZZI

Saio para a noite
de encontro aos candeeiros amigos.
São os olhos dos novos monstros terrenos. Brilha
a sua luz que os meus antepassados ignoravam. Dão um ar
moderno para que esta respiração de homem simples
se transforme em verso livre de poeta complexo.
Amo as suas longas sombras esguias
e caminho p'ra eles com pés seguros e sonhos de vertigem
como o equilibrista no fio sobre o precipício.
E adoro a folhagem das árvores da avenida
que a luz eléctrica pinta a aguarela
no cartão prolixo do lajedo.
E adoro a minha sombra que parece
o esbelto enredar da minha alma nos meus próprios pés.

TIVOLI ([3])

PAOLO BUZZI

Estão mergulhados na bacia verde escura da tarde
e ornados com gemas os olhos
das mil flores eléctricas
pendurados no meio das plantas!
Brilha o canal marinho ao fundo
e tomba numa alegre violência de Tobogga.
As virgens louro-brancas ganem
um riso malicioso de todos os países.
Ó grandes árvores veneráveis
como Santos Canuti sob a lua,
guiai-me às misteriosas loucuras
dos amores do Norte!
Estou sedento de cerveja
de danças de Anitra e de beijos.
Atrai-me a volúpia
de um amor arriscado sem
saber as palavras do amor.
Mas, no fundo, só as estrelas,
as verdadeiras amantes cosmopolitas me seduzem.
E subo às montanhas russas
para lhes passar perto e para me lançar
numa vertigem de mil céus perdidos.
Nos camarotes divertem-se as pessoas
sob os quiosques limpos de bétulas
bebem por enormes copos
a cerveja e o álcool.
Ao ar livre, em plena boca de cena,
há quem graceje e faça palhaçadas e são, meu Deus, italianos!
Uma orquestra mia a *Tosca* e a *Bohème*.
Um coral de Bach lava o mundo e o céu.

([2]) ([3]) Os poemas «Primeiros candeeiros» e «Tivoli» pertencem, respectivamente, às secções «Pequenos Nocturnos» e «Copenhagen», do livro «Versos Livres», de 1913. (N. do T.).

AS ORQUÍDEAS

CORRADO GOVONI ([1])

Hérnias sarapintadas das flores.
Semicúpios das borboletas.
Apagadores dos pirilampos verdes.
Abortos amarelos dos pesadelos.
Doenças venéreas reproduzidas em cera.
Vulvas complicadas e obscenas.
Barretes de noite dos gnomos.
Bacios das sílfides.
Flores de estupro,
Flores homossexuais.
Paletas do arco-íris.
Afrodisíacos pénis vermelhos
servidos em pratos de faiança.

(De «Poesias Eléctricas» — 1911)

A CIDADE MORTA

CORRADO GOVONI

Não quero mais céus de azul polícia!
não quero mais prados de verde bandeira!
Eu amo vogar no longe das nuvens.
Odeio a primavera.

E este sol atroz que te torna
pálida como um astro,
e cada dia mais transparente,
tão transparente

([1]) Corrado Govoni (1884-1965). Poeta inicialmente ligado ao simbolismo e aos crepusculares. Adesão posterior ao futurismo. Principais obras: «Harmonia em cinzento e em silêncio» (1903); «Fogos de artifício» (1905); «Os abortos» (1907); «Poesias eléctricas» (1911); «Rarefacções e palavras em liberdade» (1915); «A Inauguração da Primavera» (1915). (N. do T.).

que eu vejo arder a tua alma
através do teu corpo inocente
como uma chama através do alabastro.

Oh! tu és tão fina e leve,
tão devorada pela luz,
que quase te perderia
se não fosse essa funda sombra dos teus olhos
que junto a ti me conduz!
Quando aperto as tuas mãos nas minhas,
os teus olhos parecem tão distantes:
numa funda noite se transformam, quando os beijo,
como as estrelas se na água se tocasse.

E a tua boca, oh a tua boca!

Quando penteio os teus cabelos negros
parece que penteio os pensamentos
mais fúnebres e estranhos.
Se olho o teu corpo
em que se vê o meu amor,
encontro-te a nudez doente
lúcida frígida e perversa
(posso dizer se rejuvenesces ou se estás mais velha?)
como o gelo dos espelhos.

Oh! vamos embora, vamos embora
deste lugar de melancolia
onde a nossa vida balouça suspensa
de uma ténue teia
por sobre o vertiginoso abismo;
onde o amor a pouco e pouco
se exaspera e se torna um triste jogo
de indiferença e de perfídia
e a loucura com carícias traiçoeiras nos seduz
arranhando cada vez mais o cérebro
com as unhas aguçadas.

Oh! vamos embora,

Lá para baixo, para longe, para a cidade morta
perdida numa solitária terra
na qual a chuva cai interminavelmente
como uma fresca grinalda.

Lá em baixo a glória não será o horrível polvo
ébrio de sangue e de lágrimas
que nos arranca a carne e que nos queima os ossos;
mas só um eco calmo de longe a longe
e pelas muralhas despertam as trompas
dos soldados que andam em manobras.

E quem sabe se esta existência avara
que gota a gota nos vai tirando a sede
com inaudita crueldade,
por sob a alma mais tranquila,
no véu da lonjura,
não aparecerá perdidamente
desejável: doce e amada
como para os mortos o sonho desta vida,
como a liberdade para o prisioneiro
ou a saúde para quem vai morrer?

Talvez lá em baixo, a dor horrível
não seja já para o nosso coração
senão um embalar de berço
contra o desespero do mar;
as nossas lágrimas,
gotas de água que caem
do balde transbordante no fundo do poço;
E o soluço o nosso soluço inumano
um tímido murmúrio de folhas
no estrondo do furação.

Já não veremos acender-se no casario
o gás lancinante dos pirilampos
que parece apagar-se a todo o momento
aos sopros do vento;
já não teremos sobre as nossas cabeças
como um sorvedouro irresistível
o jardim de febre das estrelas;
não ouviremos mais por sobre o vale
o canto atroz do rouxinol
pingar no nosso sono lentamente,
na nossa alma incendiada
como um estilicídio de vitríolo.

Lá em baixo não ouviremos mais
o grito da andorinha que regressa
penetrar-nos o peito como uma flecha
envenenada de primavera.

Não quero mais céus de azul polícia!
não quero mais prados de verde bandeira!

(De «A inauguração da Primavera» — 1915)

E DEIXEM-ME DIVERTIR!

ALDO PALAZZESCHI [1]

(cançoneta)

Tri tri tri,
fru fru fru,
ihu ihu ihu,
uhi uhi uhi!

O poeta diverte-se,
loucamente,
desmesuradamente!
Não o estejam a maltratar,
deixem-no gozar
pobrezinho,
estas pequenas brincadeiras
são o seu gostinho.

Cucú rurú,
rurú cucú,
cuccuccurucú!
Mas que são estas indecências?
Estas estrofes extravagantes?
licenças, licenças,
licenças poéticas!
são a minha paixão.

(¹) Aldo Palazzeschi n. 1885. Uma das personalidades mais complexas da literatura italiana contemporânea. Adere ao futurismo em 1909 e estabelece a partir dessa data estreitos contactos com os «lacerbianos» Papini e Soffici para trazer estes dois escritores para o futurismo. Abandona o movimento em 1915, tentando a narrativa realista de que não se sai muito bem. Mais tarde reescreve muitas das suas primeiras obras num estilo pessoalíssimo, alterando-lhes completamente o tom e a linguagem. Principais obras: «O Incendiário» (1910); «O Código de Perelà» (1911). (N. do T.).

Farafarafarafa,

tarataratarata,
paraparaparapa,
laralaralarala!

Sabeis o que são?
São coisas avançadas,
e não são folias,
são a varredela
das outras poesias.

Bubububu,
fufufufu.
Friu!
Friu!

Mas se de todas as lógicas
elas estão proscritas,
porque as tem escritas
aquele imbecil?

Bilóbilóbilóbilóbiló
blum!
Filófilófilófilófiló
plum!
Bilólú e Filólú
U.

Não é certo que nada signifiquem,
querem dizer qualquer coisa.
Querem dizer...
como quando alguém começa a cantar
sem a letra saber,
uma coisa que é muito vulgar,
e que assim feita me dá prazer.

Aaaaa!
Eeeee!
Iiiii!
Ooooo!
Uuuuu!
A! E! I! O! U!

Mas olha rapaz,
Dá-me cá uma informação,
não é vossa intenção.
querer com tão pouco
alimentar
um tão grande fogo?

Huisch... Huisch...
chiu, chiu, chiu,
koku, koku, koku.

Mas que fazer para entender?
tendes boas pretensões,
mas parece que escreveis lá na língua dos nipões.

Ali, ali, alari.
Riririri!
Ri.

Mas deixai que não se enfade,
até é bom que não acabe.
O divertimento sai-lhe duro,
pois hão-de chamá-lo burro.

Labala
falala
falala
epois lala
Lalala lalala.

É bem um enorme azar,
escrever tamanhos horrores,
que há imensos professores
pelas portas a velar.

Ahahahahahahah!
Ahahahahahahah!
Ahahahahahahah!

Eu no fim tenho razão,
os tempos estão bem mudados,
os homens já não pretendem
coisa alguma dos poetas,
e deixem-me divertir!

(De: «O Incendiário» — (2.ª edição), 1913)

POESIA

ARDENGO SOFFICI (1)

Basta uma simples vibração da tua voz sem época e todas as joalharias deste crepúsculo resignado em pantufas se põem a brilhar criando um novo dia

(1) Ardengo Soffici (1879-1965). Estudou pintura em Florença, viveu em Paris de 1903 a 1906 e no seu regresso a Itália revelou à grande maioria dos italianos Rimbaud, Picasso, Bracque e, duma maneira geral, o Cubismo. Fundador da revista «Lacerba», em 1913, juntamente com Giovanni Papini, veio a aderir ao futurismo, fazendo uma interpretação muito pessoal dos seus princípios teóricos.

Obras principais: «Cubismo e Futurismo» (1914); «BÏF§ZF+18» Simultaneidade-Quirismos líricos, (1915); «Primeiros princípios de uma estética futurista» (1920); «Auto-retrato de artista», obra autobiográfica em 4 volumes, publicada de 1951 a 1955 em Florença, pela casa Vallecchi. (N. do T.).

Uma asa ensopada em azul cala os spleens o negro de fumo de tantas retinas antes do corpo a corpo fora dos hieroglifos das metafísicas azedas

Dir-se-ia que já não estamos mortos Estes pálidos vermes seriam os cabelos louros e as velhas ironias uma mentira de réclames floridos nos muros do sepulcro

Um só virar dos teus olhos de ouro (não falo a uma mulher) — e adeus então a expectativa de repouso e o entardecer metódico e a sabedoria diplomática das liquidações amorosas

Eis-nos de novo entre a juventude dos verdes violados das ramadas diluídas na nudez primitivismo impulso ao logo destas nervosidades d'águas que refluem a um reflexo de mamas e de sol num dilúvio de violetas geladas.

As luzes as sedas a electricidade dos olhares antigos idílios que se perderam esquecidos com os vinhos e os paradoxos Ciência laboriosa! Arco-íris que ruboresce e zumbe com uma difusão de prismas como nas criações

Recomeça-se Cidades campos e coração É a vida de verdade
Para quando a fanfarra idiota das fantasmagorias mascaradas no trote escuro das diligências?

Adeus minha bela adeus

Ou não é mais do que uma pobre farsa no cenário perpétuo das estrelas oscilantes sobre esta casa de ilusões acreditada fechada e aberta talvez a tudo?

(De: «BÏF§ZF+18» Simultaneidade-Quimismos líricos — 1915)

AEROPLANO

ARDENGO SOFFICI

Remoinho de luz na assolada frescura zona elástica
da morte

Crivo d'oiro girândola de vidros de ventos e de cores
Respira-se o peso gordo do sol
com a asa aberta W Spezia 37 por sobre a liberdade

A terra ah! casas palavras cidades
Agricultura e comércio amores lágrimas sons
Flores bebidas de fogo e açúcar
Vida espalhada em volta como roupa lavada

E apenas esta espera de cristal carga de silêncio
explosivo enfin
Hoje voamos!
Há uma alegria mais forte que o vinho da Rufina com
etiqueta de 1811
É a memória do nosso endereço gravado no tapete
do mundo
A crónica dos jornais da manhã e da tarde
Os amigos as amantes perpétuas o pensamento arrastado
nos livros
e promessas mil
Letras de câmbio girando lá em baixo e os escarros
até à bancarrota fraudolenta para todos fatal

Aperto o volante com mãos de ar
Carrego na válvula com sapatos de céu

Frrr *frrr frrr* afogo-me no azul turquesa ghimè
Mastigo triângulos de turquesa de violeta
Fatias de claro azul
Engulo bocks de turquesa cobalto
Celeste de lapislazuli

Celeste azul celeste claro celestino
Azul da prússia celeste escuro celeste lampadário
Penetro num funil de paraíso
Cristo aviador fui criado para esta ascenção de glória
Poético-militar-desportiva
Sobre os anjos rectangulares feitos de tela e aço
O cubo negro é o pensamento do regresso que apago
com a língua acesa e o olhar de alegria
do quadrante branco do rotativo altímetro

Emplumação erótica entre os pavões reais das nuvens
De cabeça para baixo nas estrelas maiores cor de rosa
Voo plané no espaço-nada
O meu coração meteoro expande-se como esperma no abismo
fecundo de sangue
Esta solidão do meu cérebro apenas tenho a matéria éter
Para uma criação única autêntica e definitiva
A 6207 metros incipit vita nova

O infinito tem um perfume de fruta madura
De gasolina
De coxas de mamas de cabelos penteados depois do duche
Das minhas axilas que adoro
O gelo inflamado da melancia longamente mergulhada no poço
Por baixo da vulva do firmamento sem rumor
As Centelhas de música que salpicam o rombo entusiástico
do cilindro e da hélice
São o eco do grito das mais altas aves
Navego no absoluto minha pátria e queria esquecer o
corpo que nunca nos deixa

A forma da libélula matemática que é o meu destino
A minha história e os vossos últimos telegramas humanos
Se me pudesse desfazer desta melancolia dos aparelhos sim-
páticos

A sabedoria é coisa de todos e come-se com o pão todos os dias
Basta não vomitar amigo Sancho e repetimos o veloz cavalo
homicida mascarado de espelhos
Dulcinea del Toboso es la mas hermosa mujer del mundo
Dormir cantar nesta rica chama de pureza
Difícil
Completei todos os cursos de arte e do vício e possuo
o diploma oficial
Inventei três sentidos a química da fantasia a ressurreição
de todas as coisas
A transubstanciação do arco-íris
E a volatilização hilariante da ética
Acabei com os meus versos no quádruplo teclado dos amores
Adorei as vísceras amarelas duma abóbora uma virgem cabra
En rêve j'ai baisé ma vieille mère
J'ai enculé mon père mort
Vi naufragar o S. S. Trinitá com um enorme peido de
jasmim
No verde de uma mominette preparada com toda a sapiência
No café dos dois Magots na Praça Saint- Germain des Près
em Paris
A vossa vida é um cacho de agraço que eu suguei
bastante ardentemente
Limpo a boca ao guardanapo anil do céu
A minha perna é comprida e seca
E calço o n.º 47 como Arthur Rimbaud
Devo morrer talvez aos 37 anos entre colunas de ametista?
Mais je ne marche plus

Das cidades vejo ainda a geometria de fósforo sobre a colcha
negra
de noite
Vejo praças ruas linhas férreas ao longo das paisagens réclame
Vermes perdidos sobre um mapa de papelão
Vejo também os anúncios luminosos das peças de teatro
Julieta e Romeu Os dois sargentos King Lear Os Espectros

As 99 desgraças de Stenterello
La vida es sueño A viúva Alegre Hamlet
Le monde où l'on s'ennuie
Todos os rios acabam bem depressa no mar
Bem apertado e duro
As mais belas flores têm uma forma que se acha divulgada
em todos os tratados de botânica
E nunca trocam entre si as cores e os perfumes
As mulheres oh! têm a cabeça muito perto das nádegas
ou muito afastada
Os homens e o seu pensamento fede de Deus ou dos pés
E para a alma que tem uma bela gravata ou um alfinete de
moda gloriosa
Quantos refugados de alho sob o vermelhão dos telhados
naquele golfo de verde bandeira

Ah! Quando voltar serei fuligem de ossos queimados

Sem adeus nem saudades aumento a altitude
Projecto cada vez mais alto as estrelas dos meus desejos
Estabeleço a mira dos meus olhos ébrios
Acima ainda mais acima uma trincheira de além-mar
É preciso tomar de assalto as ferozes metralhadoras da
canícula.

(De: «BÏF§ZF + 18» Simultaneidade-quimismos líricos — 1915)

NOITES FILTRADAS

MARIO CARLI (1)

(1918)

SÃO DEZ MOMENTOS DE LÍRICO SONAMBULISMO, NOS QUAIS AS RECORDAÇÕES E AS IMAGENS SE COAGULAM EM ESSÊNCIA DEIXANDO FILTRAR O INÚTIL LASTRO DAS LIGAÇÕES COORDENADORAS

A Irma Valéria

1

É certo que a camisa foi pendurada pelos moscardos que julgaram chegado o momento de espantar a maquineta do espírito; e enquanto eu contava uma a uma as minhas costelas, cuja paciência não tinha um arrepio, apercebi-me que as rãs esfregavam as suas costas nocturnas sobre o ralador do firmamento, e o pó finíssimo que chovia transformava-se no canto dos rouxinóis. Mas o lirismo devia ter as suas razões para coagular este precipitado violeta unicamente na cova dos grandes ciprestes de forma que a noite sobressaía toda ligeira e cinzento pérola. Não há dúvida que a minha primeira amante está ainda sentada no seu escabelo de veludo, no fundo de todos os meus leitos mediânicos e se não fosse porque o branco é uma fórmula austral e não suporta senão mãos de sonâmbulo, eu sacudi-lo-ia das costas. Eu que não sou demasiado sábio, e saltaria a punir decisivamente todas as escovas neuróticas do mundo e a pançuda afoiteza dos alguidares superficiais.

(1) Mario Carli (1889-1935). Um dos futuristas mais ligados à actividade política. Director da revista «Roma futurista», juntamente com Marinetti e Settimelli. Posteriormente, já comprometidíssimo com o fascismo dirige «O Império» e participa ao lado de Gabriele d'Annunzio na expedição a Fiume. Escreveu numerosos poemas e «sínteses» teatrais. Obras: «Noites filtradas» (1918) posteriormente integrada no volume «A minha divindade» (1923). (N. do T.).

2

O vento esta noite é uma inovação masculina, que as pálpebras escutam com o assombro contraído das supremas verdades. E se para chegar aqui tivesse atravessado a floresta das transfigurações, enfeitada por filtros de setim cambiante, oh então o abandono dos prazeres minúsculos! Toda a minha alegria feita de enroscamentos felinos sobre colchas extra-sensuais, deixar-se-ia fender como um peito demasiado largo, por violências de grande estilo. Mas é pouco provável que o infinito se decida a vestir as calças das convenções, mesmo que seja num momento de ternura flexível, e não creio que a sinfonia rangente dos muros sequiosos de evasão saiba convencê-lo a dobrar-se um instante que seja sobre a sua descuidada magreza. Assim o desvanecimento petulante dos choupos acalmar-se-á dentro em pouco, com soluços e suspiros de renúncia. E a noite dirá «obrigado» ao seu firmamento, que voltaremos a ver amanhã já sem ligaduras e curado.

3

Que me importa se o céu me olhou seriamente sem pestanejar? Que me importa se pelo contrário aquelas três pestanas de negrume sobre as suas três estrelas mais vistosas me avisaram de que precisava parar debaixo duma janela qualquer, tremendo com discrição? Demonstrai-me que a Via Láctea não é o princípio de uma imensa putrefacção e em tal circunstância eu seguirei a tremer até à catástrofe. Mas, por ora, tenho eu razão. Tenho razão, tenho razão, tenho razão! A partir do momento em que não seja possível passar cada

estrela a fio de lógica, de momento que as mais jovens e estouvadas amam os mergulhos no escuro, mesmo se isso der aos homens inesperadas fortunas. A partir do momento em que a lua é uma hipótese arabesca de pelas recusas do ideal, permitir que eu assobie nas barbas dos polícias, e não me venham recordar todas as rosas que eu colho, todos os perfumes que derramei, todas as tortas que esmigalhei, porque então (oh então, a sério!) serei obrigado a tossir com intenção.

4

Se também a ilusão é de creme, já ninguém pode tirar-me a certeza de que a lua é uma hóstia de tabernáculo, mastigada e corroída pelos suspiros de todos os amantes: o que tornará louco de raiva o vaporoso vestido de flores da doce Lúcia. Por sorte as primaveras adormecem fatalmente e nenhum cão ligado aos jardins pode mistificá-las com impudência. Se assim fosse, eu deveria chorar todas as minhas lágrimas de prata fundida, transpirando o amor pelos poros amaciados como um eflúvio crepuscular. E por quem pois? Por que sintética maravilha, ou porque destroçante infinitésima dispersão? Seria necessário encontrar uma canção que contivesse toda a música, e no coração dividido em compartimentos hospedasse uma coruja, um galo, e um morcego, com bandolins e guitarras. Cobardes! cobardes! porque não me ensinam a beijar apenas os jacintos e a ter horror a todos os lábios de mulher?

5

CEDER significa afundar docemente, pousar sobre a própria base sensual, renunciar às vaporosas evasões, às transfigurações lunares, aos remoínhos da zona espiritual. E tu deves compreender, meu amor, que o teu coração inutilmente alado não poderá suster por muito tempo o peso que o investe,

que o comprime, que o constringe a *ceder*. O universo tem momentos em que tudo cede. A maturidade dos pomares de outubro, os leitos venezianos, o dorso dos gatos e dos oceanos, os veludos voluptuosos, os olhos de paixão, os caminhos de cansaço que confinam com os cemitérios — meu amor, meu amor, aviso-te de que deves ceder sem perder tempo, recolhendo-te sobre as raízes, apressando-te antes que o verde ceda ao amarelo, antes que o rosa ceda ao vermelho, antes que o azul tombe pesadamente no violeta. Depois, seria demasiado tarde e eu teria escavado o vazio polar à minha volta, explodindo de luzes.

6

Entre os seus mais estranhos poemas, Baudelaire doou-me esta noite esverdeada, que maltratou a cidade com todos os cuidados, e concedeu uma ironia a cada lanterna, um perfume de vício a cada solidão de pedra. Era o tempo em que as criancinhas dos jardins cintilavam de perversidade e em que as encruzilhadas mais majestosas enlouqueciam de arrepios incertos. Era tempo de derrubar os elásticos fundos oceânicos sobre estas durezas cheias de sonora apatia e de pretensiosa consistência. Resulta daí que cada janela é uma oficina de filtros gulosos e cada vestido de senhora tem um relâmpago de liquidez submarina. Quem chamou as sereias, as cocottes verdeazuis que apanham pérolas para os náufragos? É possível que esta noite mais não seja que o naufrágio de uma cidade num mar de fantasia? Poderia jurar ó verduras submersas, que o meu amor é capaz de uivar como um gato feroz e de salpicar os seus espasmos como diamantes corroídos pela sombra. Não me recordo, não quero recordar-me das vermelhas labaredas meridianas que não deixaram nenhuma pegada em nenhuma limpidez; e já que a lua que agora se mostra à minha janela é mais doente do que o absinto, eu penso que a alegria de viver é uma mistificação das manhãs orvalhadas.

7

Proibe-me de ajoelhar aos teus pés, meu amor, mesmo se a avenida de acácias conspira contra os poros das tuas coxas orgulhosas e promete-me que o Origan não fará mais salamaleques à Condessa Azul, sobre a orla do tanque. Ah! poder transpirar num só olhar por ti todos os meus vinte anos, assim densos de coagulada violência e de volatilizada loucura! Ah! Poder beijar-te e tocar-te sem medir o lugar que o teu pequeno corpo ocupa no espaço! Mas os ridículos direitos do nosso coração marram como frangos birrentos contra a nuvem errante do espírito, e deseja-se em vão que «depois» seja «antes» para que as inverosímeis cegueiras tenham um trono em todos os sistemas nervosos. Maldito passado que não nos ensina nada! É possível que o meu heroísmo deva agarrar-se aos teus véus e sucumbir por uma tua frivolíssima renda? Pobre de mim, escrava, eu sou o teu escravo. E os anjos espiam-nos gozões através dos buracos daquele cetáceo que nós chamamos firmamento, do qual todas as noites deixam chover sobre nós os venenosos destroços do seu detestável paraíso.

8

Estabelecido que o meu coração é um pântano de madrepérola onde se vestem os sapos do suicídio, quem porá em fuga a suavidade das avenidas de penumbra? Quem massacrará as solidões frappées que amolecem à passagem de um casal necessário? Riremos com astúcia vendo destilar de uma porta vespertina uma gota de acidez estilizada, e morder as carnes mais melífluas do crepúsculo, já que acabará sem dúvida por parar entre os lendários seios de Herodíades ou debaixo do plafond do meu quarto no Grand Hotel. Eis porque me posso sorrir da minha inutilidade e da afoiteza alheia: se não conseguisse obter o respeito devido ao meu génio; esse alfinete indiscutivelmente verde trespassaria todas as coisas louras

nascidas dos crepúsculos e a minha vingança perfilar-se-ia sem maravilha nos instantes de síntese. O néctar dos deuses era talvez esta gotinha esverdeada, vestida com sapiência sobre a mão de uma virgem rósea. Portanto é inútil que a noite se dispa em frente ao plenilúnio, abandonando-se com o mínimo de véus. Eu não fujo, não fujo! acreditem, ninguém me persegue, ninguém me odeia! O alfinete está nas minhas mãos, e a sensualidade deverá dentro em pouco tombar aos meus pés, fulminada.

9

A pegajosa harmonia da noite obriga-me a contar os ciprestes em fila que esperam ordem de espalhar-se mas, ai de mim, demasiados pontos admirativos que cantam não fazem poesia; e nunca será possível que a esmeralda se solte em arco-iris. Eu queria ser o saltibanco da minha infância, mas temo que o meu perfil endurecido teime em fixar o grande abeto crivado de estrelas sem trazer disso nenhuma consequência prática. Pudesse ao menos deslizar sobre velódromos de papel alucinante, livrando dos reflexos exteriores o tabernáculo do deus verde! Pudesse subtrair às espiras das penumbras enredadas a epopeia do meu coração, hermético mealheiro que é preciso romper para se poder explorar! Eu domino de facto a minha lírica como uma estrada de curvas caprichosas; Mas como a gasolina não chega para atingir a felicidade das florestas languidíssimas, não me resta senão ouvir o formigueiro das pérolas sob o meu palato. Então os lábios de esponja viscosa concebem pensamentos em surdina e maldizem a fatalidade que me enfiará hoje e sempre, a agulha das palavras. Não deves pois subtrair, minha menina, as andorinhas aos Alpes para enfeitares o ventre branquíssimo: deixa em liberdade estas belíssimas andorinhas-palavras esfregadas de recordações, divinas de presentimentos, idolatráveis de frescura. E não me olhes com a tristeza das noites turquesa sem culpa e sem

felicidade. Como te teria amado se os soluços não te tivessem minado a garganta! Agora não conhecerei mais a sensação das madrugadas gordas e claras, nem o sorriso das praias branquíssimas do choque, como uma centelha de marfim ladeando uma grande taça.

10

A minha calma parece uma zombaria petrificada pela dor. O meu silêncio não é mais do que um cacho de uivos refreados por um requebro. Como esta cidade angulosa que a noite vestiu de impassibilidade... Como estes candeeiros que uma mão de medo apagou à meia-noite... Dureza da rua com ângulos inevitáveis! Insistência de faróis supérstites no rio, gotejando na água o seu zumbido de fusos procurando um equilíbrio: na água, ataúdes de âmbar, lubrificadores, que esperam os estranhos olhos fosfóreos fechados de cruzamentos de raios como cabeças de Moisés. Se ao menos fossem de ouro também as minhas lágrimas, e as esperasse um ataúde de gratidão como um estojo para tas apresentar minha menina; e tivesse uma comporta, para deixar cair esta turbulência interior, este cobarde inflexível ruído que não sabe ser música e nunca será furação! E portanto: se a soma de todos os meus estados-de-alma é a imobilidade, se no fundo de todo este meu drama descubro o silêncio, se ninguém me ouve, se tudo acaba com uma zombaria, paremos um bom bocado, ó minha pressa, ó minha inquietude! E recomecemos a contar as estrelas, os lampiões e as escadas, como não faço há muito anos: Divagaremos acerca disso. Menina, vim até debaixo da tua janela, esta noite; mas o teu pequeno corpo horizontal rescendia a espessura dos muros, no céu; e então sem remédio comecei a descascar uma tangerina que tinha ficado no meu bolso, fingindo imitar seriamente a inverosímil calma da estrada nocturna...

ÍNDICE

COMPOSTO E IMPRESSO NA
GRÁFICA MONUMENTAL, LDA.
R. NEVES FERREIRA, 13, 1.º e 2.º
1100 LISBOA — PORTUGAL
OUTUBRO DE 1979

PROVISORIOS & DEFI

... O futurismo reage aos «crepusculares» e, de uma forma geral, a todo o decadentismo romântico, iniciando em 1909 uma nova etapa da literatura italiana e da literatura em geral: instala a desordem e o movimento nesse reino de escritores cadáveres, cospe nos altares sacrossantos do passado, inaugura o grande festival da loucura criativa, que se prolongará até contaminar toda a arte moderna(...) de tal modo que não há praticamente nenhum movimento artístico do século que não lhe deva bastante: os diversos modernismos que até aos anos vinte eclodiram um pouco por todo o lado, (o dadaísmo, o surrealismo, o ultraísmo, etc.), até à própria poesia concreta...

José Mendes Ferreira

(Da Introdução)